Józef Szujski

jako teoretyk i twórca dramatyczny.

I.

„Na portrecie Matejki oblicze Szujskiego tchnie takim duchem rycerskim, wymowne oczy takim płoną ogniem, dumna i harda głowa tak silnie i energicznie osadzona na karku, iż nie zdziwiłbyś się, gdyby naraz postać ta wyskoczyła z ram obrazu i z proporcem w jednej a mieczem w drugiej dłoni, rzuciła się w tłum i powiodła za sobą na boje“. A dalej pisze Piotr Chmielowski: „Jeżeli jaka cecha, uwydatniona przez artystę, nie odpowiadała fizyognomii cielesnej pisarza, to niewątpliwie wiernym była wyrazem duchowej. Miał on moc wpływania na umysły, miał niezmożoną energię i wytrwałość w przeprowadzeniu pewnej idei w czyn, zamienieniu jej w rzeczywistość. Wszystkie potęgi swej bogatej natury skupił w jednem ognisku: w dążeniu do działania; to też na niejednem polu pracy był istotnie chorążym duchowym. Czuł on nieodpartą potrzebę przelania w całe społeczeństwo tego przekonania, iż należy wyrabiać w sobie hart woli, władnący myślami i uczuciami, siłę charakteru, którąby się pod brzemieniem nieszczęść nie ugięła, lecz spokojnie pracowała na lepsze jutro. Widząc miękkość i chwiejność w koło siebie, radby był wyrwać z korzeniem ten chwast podły, a na jego miejsce zasiać ziarna stałości i tęgości charakteru“.

I rzeczywiście, śmiałość myśli i pojmowania, krytycyzm w szczegółach i całości, cel jasno określony i siła woli, która

przelewała w czyn to, co rozum wybrał sobie za zadanie, były cechą nieodłączną jego natury.

Określając indywidualność Szujskiego, jaką ona była, znajdujemy zarazem wytłómaczenie tego rzadkiego bądź co bądź zjawiska, że twórca w młodzieńczym wieku wykreśliwszy sobie pewną drogę i wytknąwszy sobie jasno cel, dokąd ma zdążać, *wytrwał* do końca na raz obranym gościńcu, ulegając wprawdzie odwiecznym prawom naturalnego rozwoju talentu, wzbogacając swe środki artystyczne i doświadczenie, lecz pozostając zawsze wiernym pierwotnemu założeniu. Mało można wskazać ludzi pokrewnych duchem Szujskiemu. Jest to rzadki typ z rodzaju tych indywidualności, u których krytyczna świadomość w danej chwili wybucha z taką siłą i taką jasnością, iż w mocy są stworzyć własny program życia, a mają zarazem dość sił, aby swe zamiary przelać w czyn. Takich jednostek najmniej jest może w naszym narodzie. Mamy olbrzymią skalę talentów najróżnorodniejszych — od bezkrytycznych począwszy, silnych jedynie bogactwem swej natury, aż skończywszy na przeczulonych Lecz do wyjątków należą u nas talenta, w których krytycyzm nie zabija twórczości, przeciwnie ją popiera. A takich właśnie talentów potrzebuje twórczość dramatyczna.

Słusznie zaliczono ją do najświetniejszych objawów produkcyi artystycznej. Już choćby to powszechne zjawisko, że dramat w każdym narodzie wszędzie i zawsze zjawiał się po okresach epiki i liryki, w chwili, kiedy naród przychodził do poczucia swej siły i wartości, a więc kiedy dochodził do wieku dojrzałego—jest dowodem, że powstanie dramatu uwarunkowane jest głębszemi przyczynami, niż każdy inny rodzaj twórczości. Popiera również zapatrywanie to analiza samej twórczości, która wykazuje, że nic tak świadomie i nic tak krytycznie twórca nie tworzy, jak musi tworzyć dramat. Po za tem znowu w samym już zakresie dramatu nic tak wielkich trudności nie nastręcza do pokonania, jak tragedya historyczna.

Talent, który daje wyborne dzieła z zakresu życia bieżącego, ten sam talent może połamać swoje dłuto na dramacie historycznym.

W historycznym temacie łatwo można upatrzyć fałszywą jedność dramatyczną. Idąc w ślady historyka, który wszelkie czyny objaśnia *charakterem* działających osób, pisarz zwraca przedewszystkiem uwagę na historyczny charakter bohatera. Nie spostrzega jednak, jak wielka jest różnica między środkami, któremi rozporządza historyk, a twórca dramatyczny. Historyk — każdy czyn, wypadek, może objaśnić, udowodnić setnemi cytatami, skutkiem czego charakter danej osoby jaskrawo występuje. Poeta nie może jednak posługiwać się środkami, że się tak wyrazimy, dowodowemi — musi charakter bohatera *pogłębić*. W przeciwnym razie spostrzeże, że to, co u historyka nabiera cech wypukłości skutkiem uruchomienia ogromnego nieraz materyału historycznego, że ten charakter, który u historyka ma wszelkie cechy prawdziwości, bo składa się z całego szeregu drobnych i wielkich rysów, zaczerpniętych czy to z życia codziennego, czy też z życia politycznego jednostki, że to wszystko, że ten właśnie charakter w jego dramacie jest wyblakły, martwy, a często niezrozumiały dla widza.

Sztuka teatralna obudza zainteresowanie słuchacza nie przez charakter bohatera, choćby ten nie wiem jak był ciekawym, lecz przez rozwój akcyi. Niestety, błąd to zwykły: owa nieświadomość najgłówniejszych podstaw dramatu.

Twórca, rozporządzając danym materyałem historycznym, obawia się sfałszować prawdę historyczną, a nie mogąc być nigdy nadto ścisłym historykiem, usiłuje skupić na przestrzeni pięciu aktów wszystkie fakty, pozostające w związku z obraną chwilą życia bohatera. Obciąża w skutek tego dramat—historycznie prawdziwemi, lecz ze względu na sztukę fałszywemi wypadkami. Nigdy bowiem nie zdarza się, aby temat historyczny był sam w sobie typowym dramatem, aby miał odpowiednie założenie, rozwój, akcyę, przesilenie i rozwiązanie. Trzeba z niego zawsze coś ująć lub coś dodać, aby go nagiąć do wymagań sztuki. I otóż w skutek tej pogoni za prawdą historyczną, miasto na tragedyę, patrzymy często na szereg faktów w historyi, jako historyi, ściśle ze sobą spojonych — w tragedyi, jako sztuce, dowolnie.

Prawda, że dana osobistość historyczna walczyła, n. p. Cola Rienzi w dramacie Asnyka, uzyskała poklask społeczeństwa, doszła do dostojeństw, zawiodła ogólne zaufanie, upadła i znowu podniosła się, aby znowu upaść — to mogą być wszystko wypadki historyczne, które przemawiają do nas językiem zrozumiałym jako historya, bo opowiadają nam o życiu czło-wieka bądź co bądź niezwykłego, a charakterem bohatera wyjaśniają jego powodzenia i klęski. Z chwilą jednak, kiedy te fakta przeniesiemy na widownię, znika nam z oczu jednostka, której charakter ma nam je wyjaśniać, której charakter jest ich jednością, a mamy natomiast jednostkę, postawioną w zupełnie odmiennych warunkach — jednostkę, której charakter ma być objaśniony, a raczej ma być wypływem tychże samych faktów. Jeżeli w historyi charakter łączy ze sobą w jedność organiczną wypadki na przestrzeni lat kilku i kilkunastu, jeśli ten charakter jest podstawą, na której gromadziły się fakta różnorodne, a jednak jednorodne ze względu na jednostkę, czyli, jeżeli w historyi człowiek z jego wadami i zaletami, z jego przekonaniami i wiarą, jest wyłączną spójnią faktów dokonanych przez siebie i on im nadaje ciągłość organiczną, wyświetla ich przyczyny swoją indywidualnością—to w dramacie ginie człowiek, a pozostają na razie fakta z jego życia, z których trzeba wybrać najbardziej doniosłe, i to najbardziej doniosle nie pod względem historycznym, czyli ze względu na stosunek ich do innych faktów historycznych, lecz najbardziej - doniosle pod względem dramatycznym.

Im za danym wypadkiem, historycznie nawet *błahym*, kryje się więcej psychicznej walki bohatera, im dany fakt nasuwa fantazyi twórcy potężniejszą kollizyę uczuć i obowiązków, tem bardziej ów fakt nadaje się do dramatu, tem więcej jest on dramatyczny. Już z tego wynika, że twórca z szeregu faktów, jakie nam przytacza historya z okresu życia pewnej jednostki, zużytkowuje przedewszystkiem te, które są następstwem — przynajmniej w wyobraźni dramaturga — najsilniejszej walki psychicznej, pomija zaś te fakta, które jego fantazyi nie podniecają, a w skutek tego dla sztuki są martwemi. Owe wybrane fakta musi w dalszym ciągu tak ugrupować, aby nadać im wyraz zamkniętej w sobie ca-

łości — a więc musi obrać punkt wyjścia akcyi, szereg wypadków, które są jej rozwojem, punkt kulminacyjny, zwrot i rozwiązanie. Co było martwe, już twórca wyrzucił — czego brak będzie do budowy dramatu, musi uzupełnić własną wyobraźnią. Nic dziwnego, że do tak zużytkowanego tła historycznego musi się stosować charakter jednostki — że ten charakter, który w historyi jest jednością faktów, tu będzie ich wypływem. Nic dziwnego dalej, że twórca te rysy, które w historycznym człowieku były górujące lub nieznaczne, tu odpowiednio do założenia będzie zmniejszał lub rozwijał, że n. p. ambicyę historycznego Wallensteina posunie Schiller do możliwych granic namiętności i potęgi demonicznej, że Goethe przekuje szlachetność historycznego Egmonta na bohaterskie poświęcenie się dla sprawy ludu. Nic w tem wreszcie dziwnego, że charakter historycznej osoby w skutek tych przemian i w skutek tego pogłębienia—nie jest w dramacie ściśle historyczny.

Jeśli *jaki* dramat może być dla nas najlepszą wskazówką, że dany autor posiadł tajemnicę idei dramatycznej, to z pewnością dramat historyczny. Do najłatwiejszych rzeczy w zakresie dramatu należy napisanie dramatu historycznego — do najtrudniejszych napisanie *dobrego* dramatu historycznego. Wrażenie, jakie może wywrzeć na widzach genialna tragedya historyczna, nie da się porównać z żadnem innem. Podniosły czyn historyczny, osoby, na których przeszłość już wycisnęła swoje piętno legendowe, a więc osoby wyższe, wyszlachetnione i bardziej tragiczne swym upadkiem, wreszcie atmosfera wolna od przemijających haseł, drobnostkowych, stronniczych zapatrywań, ogółem atmosfera, wolna od tego wszystkiego, co musi wcisnąć się do dramatu współczesnego — to wszystko przemawia za tem, że dramat historyczny jak najtrudniejszym jest w wykonaniu, tak też jest najwyższym szczeblem w twórczości dramatycznej.

Z całego powyższego wywodu o dramacie historycznym wypływa ten niezbity pewnik, że tylko przy wysoko rozwiniętym krytycyzmie i wielkim artyzmie można mówić o stworzeniu dramatu historycznego. Zrozumiemy też łatwo przyczynę, dlaczego mimo twórczości na tem polu, tak późno odzywają się u nas pierwsze głosy krytyczne, które starają

się zdać sobie sprawę z tego, co to jest dramat historyczny i które usiłują nakreślić mu drogę dalszego rozwoju. Pojmiemy również, na czem polega zasługa Józefa Szujskiego i wartość jego krytycznego poglądu na dramat polski. Dopókiby się nie znalazł człowiek, któryby postawił drogowskaz—póty twórczość nasza błądziłaby po szlakach postronnych, czasem wchodząc na dobry gościniec, lecz znów z niego schodząc na ubocza, nie kierowana wewnętrzną świadomością celu.

Jakiekolwiek krytyka wyznacza miejsce w literaturze dramatycznej dziełom Szujskiego, o jednem przepomnieć nie może i nie powinna, że on jest pierwszym u nas, który stworzył program estetyczny w zakresie dramatu. Zasługuje to jeszcze na tem większą uwagę i ma tem większą wartość, ponieważ twórca wiedział dobrze, czego nie dostaje *jego własnym* pracom i że to właśnie przeświadczenie, jakie wyniósł z krytycznego poglądu na dramatyczne dzieła drugich i swoje — wyraził jasno i z wielką siłą.

Dwie przedmowy do dzieł dramatycznych Szujskiego bierzemy tu pod uwagę: jednę z r. 1857, drugą z r. 1867. Wartość ich jest różna. Czas powstawania dzieli przeciąg lat dziesięciu. Pierwsza przedmowa wyszła z pod pióra autora, który dopiero co wychodził z lat młodzieńczych—druga z pod pióra człowieka, którego wsparła w wywodach dojrzałość męzka, doświadczenie, zaostrzony pracami historycznemi krytycyzm i przeświadczenie o wartości własnych dzieł. Pierwsza — jak zwykle bywa w podobnych wypadkach—krytykuje wszystko i wszystkich, lecz nie daje jeszcze żadnej głębszej myśli programowej — druga nie potrzebuje już krytykować, bo wznosi się po nad wszelkie ówczesne pojęcia estetyczne siłą wypowiedzianych prawd i poglądów. Wskazując to, *jakim* ma być dramat polski, tem samem przechodzi do porządku dziennego nad tem wszystkiem, co dotychczas u nas w zakresie dramatu stworzono. Pierwsza przedmowa ma wszelkie cechy śmiałości i bezwzględności młodzieńczej, która nie uznaje i nie chce nic uznawać, bo *ma* już własne ideały, choć ideały te są jeszcze niepochwytne, nie dające się wyrazić i rozwinąć, a tem samem nie mają dla drugich pozytywnej wartości — druga przedmowa ma wszelkie znamiona szerokiego lotu krytyka-twórcy, a swoją tężyzną i głębokością wyrażo-

nych poglądów góruje nad tem wszystkiem, co do dziś dnia estetyka powiedziała u nas o dramacie. Pierwsza przedmowa niema nawet cech oryginalności. To, co autor wypowiada, nie wznosi się nad poziom tu i owdzie głoszonych analogicznych zapatrywań. Przedmowa ta jest raczej streszczeniem myśli, które już dawno, mniej lub więcej śmiało, wyrażono w naszej literaturze.

II.

Pierwszą przedmowę dołączył Szujski do *Samuela Zborowskiego*, utworu, który nazywa „studyum dramatycznem“. Co przedewszystkiem nas uderza, kiedy czytamy owe słowa wstępne, to to, że mimo, iż dzieli nas lat 40 od wypowiedzianych zdań przez młodziutkiego krytyka, nie mamy nic więcej do powiedzenia nad to, co on powiedział. Cztery dziesiątki lat, które upłynęły od tego czasu, tak mało wzbogaciły naszą literaturę w dramatyczne dzieła prawdziwego natchnienia, iż sąd wówczas wypowiedziany może być i dzisiaj powtórzonym bez żadnych prawie zmian. Trafność tego sądu, aczkolwiek nie przyznajemy mu, jak to już zaznaczyliśmy, zupełnej oryginalności — wartość jego bowiem polega przedewszystkiem na dobrem stopieniu rozproszonych przez drugich myśli — potwierdzają badania krytyczne, jakie podjęto w ostatnich latach nad naszą literaturą. Uderza również i to w tej przedmowie, że autor zdaje sobie dobrze sam sprawę z tego, jaką wartość ma jego własna praca dramatyczna i że ją podporządkowuje razem z innemi krytykowanemi pod ogólny swój pogląd. Lecz przejdźmy do przedmowy.

„W ostatnich latach — czytamy — pojawiło się u nas wielkie zwątpienie co się tyczy stworzenia historycznego dramatu polskiego. Najznakomitsi ludzie ruszali ramionami na tę formę poezyi, zarzucano naszej przeszłości, że wręcz nie jest usposobioną do obrobienia dramatycznego, że epiczna natura w niej przeważa“.

I rzeczywiście—w chwili, kiedy Szujski występował na arenę publiczną, zbudziła się u nas świadomość krytyczna, która poczęła zwracać uwagę baczniejszą na stosunek na-

szego dramatu do dramatów obcych narodów. Nie wspominając o Corneille'u, Racinie, ani o Voltairze, Delavigne'u, Wiktorze Hugo i Dumasie, zapoznano się u nas już bliżej z „wielkim Willem“ i z płodami muzy niemieckiej. Porównywanie wzbudziło niezadowolenie z tego, co w Polsce dotychczas na tem polu zrobiono. Nie mówiąc już ogółem o twórczości dramatycznej—bo ta miała bądź co bądź piszących, i nieraz dobrze — utyskiwano na brak polskiego historycznego dramatu. Powątpiewania co do tego, czy da się co na tem polu stworzyć i czy nasze dzieje mogą dostarczyć wątku dla dramaturgów, stały się chronicznemi. Nie były to wcale głębsze refleksye, nie wezbrały one w postaci jakiegoś studyum czy czegoś podobnego — były to wzmianki, myśli rzucane przy każdej nadarzającej się sposobności.

Byli jednak i przeciwnicy tych pessymistycznych zapatrywań. Myśl, jaką wypowiedział Szujski, da się odnaleźć tu i owdzie.

„Do niedawnych czasów—pisze Karol Estreicher—zdawało się, że historya nasza tak jest ubogą w postacie i sceny dramatyczne, w sceny, mogące być zawiązkiem dramatu intrygowego, iż niemal za pewnik uważać można było, że ani powieść ściśle dziejowa, ani dramat ściśle historyczny, nie zajaśnieją w literaturze naszej“. Estreicher potwierdza nam to, co powiedział Szujski, który tak dalej pisze: „Naród, który walczył, kłócił się, cierpiał i politycznie upadał, już przez to samo ma *dramatyczną* przeszłość“.

Nie zastanawiając się nad tem, ani nie chcąc dowodzić, że Szujski powtarzał to, co już przed nim powiedziano, lecz jedynie ze względu na to, żeby wykazać, iż głos jego nie był samotny, przeciwnie, że był wyrazem *zbiorowym*, o co nam przedewszystkiem chodzi, poglądów, które już miały licznych wyznawców i ze względu na to, że przy tej sposobności odstępując nieco od głównego toku naszego studyum, pośrednio przynajmniej będziemy mogli dać choć słaby obraz poglądów pewnej części ogółu, odnoszących się do dramatu historycznego i że przez to podwójną uzyskamy korzyść — przytoczymy i przytaczać tu z kolei będziemy analogiczne myśli do rzuconych przez Szujskiego.

Przekonanie, które powoli wyrabiało się w naszem społeczeństwie i które odpychało na bok pessymistyczne zapatrywania, jakoby przeszłość nasza dziejowa nie nadawała się do dramatu—powstawało w miarę postępów historyi. Im studya historyczne wydobywały coraz więcej materyałów z mgły niepamięci, im lepiej zapoznawano się z rodzinnemi dziejami, tem nabierano coraz lepszego i prostszego zdania o dramacie, tem mocniej poczęto wierzyć w to, że dramat historyczny polski może być stworzony i że będzie kiedyś stworzony. Historya dokonywała przewrotu w zagnieżdżonych dotychczas pojęciach, jak dokonywała przewrotu na wielu innych polach.

„Nasza przeszłość—powiada Kazimierz Władysław Wójcicki w *Bibliotece Warszawskiej* z r. 1843 (t. II)—cała gotowa dla poezyi. W naszych czasach prysły te ostatnie ogniwa, które nasze pokolenia w łańcuchu wieków wiązały ta' bliskiem przypomnieniem oblicza z przeszłością; odcięci od niej, stargaliśmy wszelki związek; a przeszłość narodu w poważnej postawie, ubielona starością blisko lat tysiąca, s rawiwszy w sobie miliony pokoleń, pogląda na nas jak duch matki, czy pomnimy o niej za jej grobem. Slyszymyż ten gwar przy ogniskach domowych, wrzawy tej dziatwy, co migają w wielkim obrazie starodawnego świata? Słyszymyż ten okrzyk, lecący na skrzydłach chwały za rozwianemi Tatarów i Turków chorągwiami? Na tej ziemi, co jeżyła warownemi grody, wspaniałemi zamkami, gdzie wzrastały puszcze w wielu miejscach nieznające słońca, na tych miejscach teraz nagich, żyły pokolenia naszych ojców, którzy w czynach i charakterach swoich dali nam najwznioślejszą poezyę. Ich żywot pełen ruchu gwarnego, rycerskiego, czy ujęci końskiej grzywy, w żelazny pancerz i przyłbicą zbrojni, czy w kniei z oszczepem myśliwskim na ramieniu, czy przy domowem ognisku, wszystkiem już do nas mówią poezyą, bo ta rzeczywistość, w której żyli, znikła, a pieśń zmartwychwstania tylko im wieszcze zakłócić mogą, aby ze snu zmarłych powstali w całej sile, krzepkości i prawdzie. W tej grobowej przeszłości spoczywa sztuka dramatyczna polska, tam jej pierwiastek, tam jej treść cała, bogactwo przedmiotów nie

do przebrania, jak rozmaitość wielkich i osobliwych charakterów".

To samo krótko i dobitnie powiedział Szujski. „Aby tę przeszłość oddać—czytamy dalej w jego przedmowie—aby to widzieć, trzeba naturalnie wyzuć się z fałszywie rozumianego uszanowania dla tej przeszłości, z idealnego i jednostronnego o niej sądu, z obawy nieobrażenia jej wielkich cieniów wykryciem ich strony złej i brzydkiej, która bynajmniej nie zmniejsza ich kolosalności wobec dzisiejszej generacyi".

Tu trafił Szujski w najdrażliwszą stronę narodową. Stwierdza on zarazem przez nie silną łączność, jaka istnieje między historycznym dramatem a dziejami narodu. Myśl ta, wypowiedziana przez niego, jako taka i w tej formie, w jakiej ją podał, jest jego własną.

W innej formie wyraził to samo Kraszewski w *Dziennik Literackim* z r. 1856 (od nr. 44—52) w artykule p. t. *O dramacie polskim.*

„Dramat i komedya były w Polsce niepodobieństwem, zwłaszcza zaś dramat narodowy własny i komedya rodzima. Tknąć świętości arki domowej niktby się nie ośmielił, bo szanowano tajniki dramatu tego, odgrywającego się między człowiekiem a Bogiem i nie pojmowano, by z niego ręka zimna, świętokradzka zdejmować mogła zasłonę". Szujski posuwa się o jeden krok naprzód. To, co Kraszewski stwierdza, on potępia i stawia antytezę tych pojęć, jakie dawniej obowiązywały i krępowały twórców. Czyni to tem śmielej, ponieważ historya w tem go utwierdza.

„Dramat—pisze dalej—wymaga innej miłości dla drogich cieniów, które wywołuje. Liryczny poeta czerpie z przeszłości entuzyazm i źródło indywidualnego podniesienia się — epiczny patrzy w nią, zapominając siebie i świata, rozkochany w niej, nic prócz niej nie widzi, a teraźniejszość mierzy piędzią lat minionych. Dramatyk ma inną miłość. Blask i krasa nie łudzi go, plastyczne kształty nie poruszają do wzorowania—ale miłość jego z świętem uszanowaniem zbliża się do trumien i słucha *wyznania* zmarłych, aby im z duszy zdjąć ciężar, że synowie nie wiedzą o nich prawdy, że synowie patrzą na nich jak na świętych, a oni nie byli świętymi, że synowie nie wyciągnęli z ich trumny *morału*, który

przymarł w chwili zgonu do ich czoła. Dramatyk w środku swych postaci stawia Boga dziejów, kroczącego tajemniczo pośród zmarłych i upadłych i piszącego na ich twarzach wyroki swoje święte. Bóg mu jest jedynym, niewidzialnym bohaterem, a osoby szatą, przez które przezierają kształty jego myśli i wyroków".

W przytoczonych tu zdaniach Szujski rozwija myśl poprzednio wypowiedzianą, a dalej wypowiada swoje charakterystyczne zapatrywania na zadanie dramatu. Poświęcimy im trochę więcej słów, lecz wpierw omówimy część pierwszą przytoczonego ustępu.

Doskonale określa poeta różnicę między poezyą liryczną a dramatem. Liryk pomija wszystko to, co nie dostraja się do zasadniczego tonu jego uniesienia. Liryk, opiewając przeszłość, widzi wypuklone tylko *pewne* części całości. Zrzekając się przedmiotowości, bo tego wymaga rodzaj jego sztuki, musi być przedmiotowym, a tem samem jednostronnym. Dramaturg rozszerza ramy swego obrazu — nietylko jasne strony ma ukazać, lecz i czarne. Prawda, jaką onaby była, jest jedynie dla niego obowiązującą. Bez malowania objawów ujemnych życia dziejowego, obraz jego byłby niezupełny, byłby nawet fałszywy. W tem schodzi się Szujski ze zdaniem Wójcickiego. I dla tego pisarza—*prawda* jest jedynie obowiązującą dla dramaturga.

„Kiedy chwytasz, artysto, przedmiot — pisze on czternaście lat przed Szujskim — poznaj właściwą mu dobę, poznaj niebo i ziemię, na której działał pomyślany dramat i poznaj ludzi i ich serca. Prawda historyczna niech cię wiedzie, ona nie katem dla sztuki. Zostaw w głowach ich myśli, jak w sercu uczucie, w ustach język, w ręku siłę, co żelazo łamało". A dalej zachęca: „Słowem, gdy w świat staropolski się wpatrzysz, poświecając pochodnią prawdy, odkryjesz oblicze jego wierne, widome, czy zapłakane łzami, krwią sposoczone, czy ubarwione śmiechem rubasznym wesela i radości sercowej — wtedy poczujesz i atmosferę, co oblekała czas i ludzi wybranych do dramatu; wtedy chwytaj pióro".

Jak na rok 1843, ogromnie śmiało i pewnie powiedziane. Ale bo też Wójcicki zdawał sobie dobrze sprawę z postępów historyi i z jej wpływu na literaturę, jak to na innem miej-

scu wykażemy. Szujski, mówiąc to samo, silniej akcentuje w swojej przedmowie wszystko, co w jakiejkolwiek łączności pozostaje z dziejopisarstwem. Nie waha się powiedzieć, że postacie naszej przeszłości nie są święte — śmiało to zaznacza wbrew wszelkim pojęciom, jakie romantyzm zaszczepił u nas. Lecz duch historyi, który w niejednem tak bardzo wpłynął na zmianę poglądów u Szujskiego i u jego współczesnych, ten sam duch wprowadził w obręb sztuki niewłaściwe pojęcia, a raczej pojęcia właściwe jedynie tylko historyi. Szujski podkreśla to, że z dramatu powinna płynąć *nauka,* powinien płynąć *morał.* Błąd to zasadniczy w pojmowaniu sztuki. Pisarz pomięszał granice, rozdzielające sztukę i historyę, a właściwie przesunął granice historyi na pole sztuki.

Historya z istoty swojej może być moralizatorską. Historya jest doświadczeniem ludzkości, a jako taka, wszędzie i zawsze uczy. Otwierając olbrzymie karty swej księgi, daje nam możność porównywania wypadków analogicznych. Zaznajamiając nas szczegółowo z tłem, na którem coś się rozegrało, wykazując ekonomiczne, społeczne i polityczne warunki, wśród których dany naród się rozwijał, pozwala nam badać wzajemny stosunek i przeciwieństwo interesów klas i jednostek, a tem samem wyciągać wnioski *a posteriori.* Jej wysoka wartość tkwi w tem, że nie tając nic, żadnych błędów, żadnych wad, żadnych zbrodni, analizując przyczyny i skutki pewnych czynów i pewnych objawów, oświecając wszystko właściwem światłem, odtwarza nam nieuproszczone — o ile tylko starczą na to materyały — zbiorowe i prywatne życie tłumów i jednostek i że sądzi je na podstawie wszechstronnych badań tak, jak jej to nakazuje czysta sprawiedliwość. Celem jej jest odbudowywać przeszłość, oceniać czyny ludzi, a tem samem wzbogacać doświadczeniem młode pokolenia. Jej to tylko zadaniem może być, aby „synowie wyciągnęli z trumny zmarłych morał“, jej celem odkrywać i wykazywać odwieczne prawa rządzące państwami i ludami, przechodzić od analizy pojedynczych, rozproszonych objawów do ich syntezy, uchylać zasłony, kryjące owego „Boga dziejów, kroczącego tajemniczo pośród zmarłych i upadłych“.

Przeniesienie tych samych pojęć i tych samych wymagań do sztuki jest błędne i fałszywe. Nie mamy wprawdzie zamiaru rozpisywać się o sztuce, chcemy atoli, rozbierając środki, któremi posługuje się dramat i określając zasadę, z której wychodzi, odpowiedzieć na pytanie, czy można jednoczyć w pojęciach dramat z historyą i czy można podsuwać sztuce, jako główne, te cele, które tworzą istotę historyi.

Dramat wszędzie i zawsze ten miał wyższą wartość, który lepiej stwarzał ludzi, który wywoływał złudzenie, że kreacye, jakie widzimy na scenie, są żyjącemi, prawdziwemi. Wszystko, co z dramatem mogło się łączyć lub łączyło—filozoficzne myśli, tendencya, morał — stało zawsze na dalszym planie. Nie *one* warunkowały istnienie dramatu, lecz te żywioły, które wywoływały złudzenie prawdy. Najgłębsza prawda, najszlachetniejsza tendencya, najmoralniejszy morał zaklęty w sztukę, która złudzenia życia nie dawała, nie ratowały dramatu. Jeżeli tak jest, to za zasadę, z której dramat wychodzi, nie można przyjąć żadnego z wyżej pomienionych etycznych i filozoficznych względów, lecz jedynie i wyłącznie — prawo wywoływania *złudzenia rzeczywistego życia*. To bowiem, co warunkuje byt lub niebyt danej rzeczy, jest jej zasadą główną i bezwzględną. Wszystko inne może wchodzić w jej istnienie w dowolnym charakterze, lecz nigdy w charakterze *zasady*. Jeśli przyjmujemy jako zasadę w dramacie, wywoływanie złudzenia rzeczywistego życia, to zgodzić się musimy na to, że twórca wszelkiemi sposobami powinien dążyć do tego, aby wywiązać się z powyższego zadania. Będzie zatem dobierał takie sytuacye, takie namiętności, będzie tworzył takie charaktery, będzie je tak przeprowadzał, tworzyć będzie taką osnowę, takie kollizye i tak je będzie rozwiązywał, żeby wywołać złudzenie prawdy życia. Twórca, który dla postronnych względów zrzeka się tego zasadniczego zadania, lub je nagina i przekształca — przestaje być dobrym twórcą. Dla niego pierwszem, nieubłaganem prawem, musi być — tworzenie łudząco prawdziwych obrazów. Jeśli to jest zasadą, z której twórca wyjść *musi*, to czyż może być mowa o tem, żeby inna zasada górowała w sztuce nad tą najbardziej istotną? Nigdy. Żaden wzgląd nie może ograniczać zasady czyjegoś bytu pod grozą zamar-

cia lub skarlenia tworu. Żadna tendencya, żaden morał nie może ograniczać w sztuce zasady jej istnienia—może być jedynie jej *przypadkowym* wynikiem. Jeśli będzie nim, to dobrze, to nadspodziewanie dobrze, lecz tylko, jeśli będzie przypadkowym wynikiem.

Z chwilą, kiedy się staje założeniem, zmusza twórcę do ustępstw na rzecz swoją, do naginania sytuacyj, charakterów, osnowy dla tego drugiego celu, a więc do tłumienia choćby niewiem jak słabego, ale zawsze tłumienia, a temsamem pogwałcenia pierwszej zasady. Jeżeli twórca ma wywoływać złudzenie życia, to powinien, to musi posuwać się do możliwych granic doskonałości. Wszystko zaś, co w czemkolwiek krępuje jego lot, co w czemkolwiek zużywa jego siły, temsamem pozostaje w rażącem przeciwieństwie z jego pierwszym i wyłącznym celem. Lecz inna rzecz, jeśli, jak już powiedzieliśmy, pewna prawda, pewien morał jest mimowolnym wynikiem dramatu. I oto, to jest właśnie najgłębszą filozofią sztuki — ta *mimowolność*, ta *przypadkowość prawd* złączonych z jej zasadą. Życie nie broni tez, nie broni morałów, nie daje nauk — my je z niego wyciągamy. Sztuka, która, jak życie, daje wyłuszczać z siebie prawdy, taka sztuka jest, zdaje nam się, najwyższą.

I w tem jej całe przeciwieństwo do historyi. Historya dlatego zajmuje się przeszłością, aby oceniać, aby krytykować. Sztuka dlatego odtwarza życie, aby je odtwarzać w szlachetniejszym stylu do złudzenia prawdziwe—odtwarza je dla niego samego. Dla historyi życie jest środkiem do celu, dla dramatu jest celem. Mięszanie tych dwóch pojęć, określających istotę historyi i dramatu, jest błędne. Cała, olbrzymia literatura świata potwierdza dowodnie to, cośmy wyżej rozwijali.

Najrozmaitsze względy mogą twórcą powodować, że narzuca swej sztuce pewną wyższą zasadę od tej, którą powinien mieć przedewszystkiem na oku. Mogą one wypływać z dążności religijnych, filozoficznych, społecznych, politycznych i mistycznych. Wiek XIX jest tego świadkiem, aż nazbyt częstym. Mieliśmy mistyków i mamy ich, którzy poświęcili swe pióra na usługi „wyższym duchom“ i „braciom“. Wszak Słowacki zostawił *Sen srebrny Salomei, Księdza Marka*

i wiele innych niedokończonych dramatów, które miały nawracać naród. Wszak Dumas i Augier zamienili scenę na katedry, z których broniono rozlicznych kwestyj. I ileż jeszcze autorów oprócz tych możnaby naliczyć, którzy tworzyl tendencyjne dramaty i komedye, którzy chcieli uczyć i apostołować ze sceny! Jeśli pomimo to niejedne z ich dzieł są wielkie, to nigdy dla ich „wyższej“ idei, lecz dlatego, że pierwsza zasada uposażyła je w niepospolite piękności. Nie dla ich „wyższej“ zasady, lecz wbrew niej nieraz zajęły to miejsce poczestne, jakie im krytyka wyznaczyła.

Szujski podkreślił jako zadanie dramaturga, pouczanie społeczeństwa. Lecz każdy krytyk objektywny musi przyznać, że dramaty twórcy *Wallasa*, jeśli mają wartość dramatyczną, to mają ją nie dla ich tendencyi, lecz dla ich zalet czysto dramatycznych. Jak zaznaczyliśmy, Szujski przesunął granice historyi na pole sztuki dramatycznej i w tem pobłądził. Niemniej jednak to, co w dalszym ciągu pisze o dramacie polskim, jest słuszne, a miejscami zadziwiająco bystre.

„Dramat — powiada — jest jedyną formą dla następnych generacyj. Jako późniejsze, odcięte one będą od bezpośrednich tradycyj przeszłości, od wspomnień tego barwnego życia, które wydało tak znakomitych poetów epicznych. Panująca dziś forma odżuwania przeminie; sielanki, legendy i gawędy młodych autorów nie wystarczą; nie wystarczy szperanina archeologiczna, ani fałszywie pobożne teorye historyczne; młoda generacya poszuka sobie zdrowszej strawy, a rozwiązując swoje kwestye żywotne na drodze innej, będzie musiała przyjść do dramatu i historyi“.

Szujski stwierdza w powyższym ustępie bezwzględną łączność historyi i dramatu narodowego. Zdaje sobie jasno sprawę z tego, jak bardzo zależnym jest dramat historyczny od wartości studyów historycznych. Myśl jego z łatwością obejmuje współczesną mu literaturę i charakteryzuje dobrze, jako „fazę odżuwania“, po której musi nadejść czas dramatu.

Ten sam Wójcicki, o którym wspominaliśmy, analogicznie do słów Szujskiego powiada (*Biblioteka Warszawska*, 1843, t. II):

„Trudno było poetom przy szczupłych zapasach materyałów dziejowych myśleć o dramacie historycznym, aby z ca-

łym urokiem wybrany z przeszłości obraz wysnuli. Dziś, kiedy ją więcej poznali, przy zgromadzonym zasobie wiadomości życia domowego, literatury, sposobie myślenia, pomnikach języka i ducha, te wymagania są słuszne i niezbędne. Zamknięta księga obrazów przeszłości już się otwarła: w niej i domowy żywot i wizerunki zmarłych pokoleń wiernie dochowano. Bohaterowie dotąd milczący, przemawiają do nas językiem swoim i odkrywają uczucia. Czyny dzielnej ręki, jak myśli głowy, nie są tajnikiem. Badacze dziejów, domowego żywota, literatury i dawnych pomników, już przełamawszy żelazne zapory, zdarli zasłonę, co kryła krainę duchów przeszłości. Poetom zostało teraz zakląć te duchy, by przybrały żywot ludzki, ciało i mowę — a formułą po temu, jak niegdyś na widma, są talent i praca".

Postępy historyi, która zaczęła wzrastać na siłach, umacniały coraz szersze koła w tem przekonaniu, że dzieje nasze będą miały swych dramaturgów. Tak Wójcicki, jak i Aleksander Przeździecki, podzielający te same zapatrywania na stosunek dramatu do historyi, opierali zapewne swój sąd na licznie ukazujących się około r. 1840 publikacyach. Były to, jak wnosić trzeba, wydania rękopisów historycznych Stanisława Przyłęckiego, Zachowicza, Tytusa hr. Dzieduszyckiego i Edwarda hr. Raczyńskiego, a dalej prace K. Stronczyńskiego, J. I. Kraszewskiego, W. Maciejowskiego, M. Balińskiego, Ambrożego Grabowskiego, Michała Grabowskiego, J. Łukaszewicza, J. Muczkowskiego, M. Wiszniewskiego i Henryka hr. Rzewuskiego, odnoszące się do literatury wieków przeszłych. Przewrót pojęć dokonywał się na tem polu już na lat dwadzieścia przed przedmową Szujskiego. Lecz posłuchajmy, co pisze Szujski dalej w swej przedmowie:

„Nieliczną jest nasza dramatyczna literatura. Oprócz nieśmiertelnego Fredry, który komedyę naszą zrobił najpierwszą w Europie, nie mamy żadnego dramatyka w całem tego słowa znaczeniu. Pomijając *francusko-polskie* dramata klasyczne, wspomnieć nam tu wypada o dwóch drogach rozmaitych, któremi dążono do stworzenia dramatu polskiego".

Zatrzymajmy się chwilę przy tych dramatach francusko-polskich. Rzecz wymaga trochę wyjaśnienia i rozwinięcia. Autor zbyt mało stosunkowo uwagi poświęca teatrowi francusko-

polskiemu, którego, tradycyom hołdowano u nas przez dwa wieki, a przesadza, mówiąc o „dwóch nowych drogach“, stworzonych przez dwóch naszych wielkich poetów.

Literatura francuska była niewątpliwie najbardziej wpływową mistrzynią dramatu polskiego. Morsztynowie w w. XVII byli pierwszymi, którzy usiłowali stworzyć u nas tragedyę na modłę francuską. Lecz kierunek ten nie przyjął się. W sto lat dopiero po nich Wacław Rzewuski daje *Władysława pod Warną* i *Żółkiewskiego pod Cecorą*, a po tych mamy do zanotowania w wieku XVIII jeszcze *Zygmunta Augusta* Wybickiego i *Judytę* Franciszka Karpińskiego. To były pierwsze pikiety szkoły francuskiej, która później opanowała wszechwładnie sceny polskie. Franciszek Wężyk, buntujący się w swojej rozprawie z r. 1811 przeciw smakowi francuskiemu, hołduje mu jednak w swoich dramatach: *Gliński*, *Barbara Radziwiłłówna*, *Bolesław Śmiały*. To samo powiedzieć trzeba o *Bolesławie Śmiałym* Hofmana, o *Żółkiewskim* Humnickiego, o dramatach Juliana Ursyna Niemcewicza, jak *Zbigniew*, *Władysław Warneńczyk*, *Jadwiga*, *Kazimierz Wielki* (choć w mniejszym stopniu) i o *Barbarze Radziwiłłównie* Alojzego Felińskiego, która tego kierunku jest prawdziwą koroną.

Smak francuski, za którym szła ślepo cała publiczność polska i krytycy *minorum gentium*, owi przeróżni „Iksowie“, miał już jednak w czasach swego największego powodzenia przeciwników, którzy zaprawieni na teatrze niemieckim i angielskim płynęli śmiało przeciw wodzie. Dał temu wyraz Franciszek Wężyk w swojej rozprawie o literaturze dramatycznej, którą Towarzystwo Przyjaciół Nauk odrzuciło ze względu na jej reformatorskie zapędy. Walkę dwóch prądów, ścierających się podówczas, dobrze charakteryzuje Brodziński. (*Pisma*, 1873, t. V. Narzekając na to, że za rządów pruskich (1796—1807) teatr zupełnie zmienił postać, że zniknęły dawne sztuki, a na nowe nikt się nie odważył, pisze dalej: „W takim spoczynku wysługiwali się cudzoziemcy, których sztuki tłómaczono. Zjawiły się dwa smaki, wprost sobie przeciwne: smak francuski i niemiecki. Jeden miał wyższą klasę społeczności, drugi niższą po sobie. Dla jednych tłómaczono sztuki francuskie, dla drugich niemieckie. Dramy i tragedye niemieckie nie mogły silnie przemawiać do Polaków z tego szczególnego

powodu, że nie zajął się nikt przekładem sztuk lepszych, ale owych błahych utworów, które dziś, jak na niemieckiej tak i na polskiej scenie już zupełnie zaginęły“. „W tej walce cudzoziemczyzny — pisze dalej Brodziński — smak narodowy był w zupełnem zawieszeniu, aż powoli wzory francuskie pierwszeństwo otrzymały. Tragedye francuskie tłómaczyli wierszem najlepsi pisarze; dramata niemieckie dostały się tłómaczom częstokroć jeszcze niegodniejszym, niżeli sami ich autorowie. Od niemczyzny odstraszała zawsze jakowaś wrodzona niechęć; do francuzczyzny jeżeli nie smak, to moda przywiązywała. Piękności jednego smaku przyjęliśmy niewolniczo z wszystkiemi wadami; wady drugiego odrzuciliśmy przesądnie z wszystkiemi pięknościami. Tak obcą monetę w obieg puszczając, deptaliśmy po kruszcach własnej ziemi, nie śmiejąc wybić na niej stempla narodowego“.

Lecz kierunek, któremu wtedy hołdowano bezgranicznie, a któremu wkrótce na pomoc przyszedł Augier i Scribe, nie wydawał bujnych owoców. Społeczeństwo zaczęło powoli otrząsać się z mody, zaczęło próbować własnych sił, lub dążyć do stworzenia dramatu na wzór angielskiego i niemieckiego. Wprawdzie Szujski podnosi w swej przedmowie, jako odrębny prąd w dramatyce polskiej *Irydiona* i *Nieboską Komedyę*, lecz trudno nam nazywać odrębnym prądem utwory, które jedynie ze względu na swą formę zewnętrzną dadzą się zaliczyć do dramatu teatralnego.

Odrębny jednak prąd stanowiły dramata, oparte „na studyach Szekspira i historyi“, jak słusznie to zaznacza Szujski. „Magnuszewski, Korzeniowski i kilku innych chodzili tą drogą“. Lecz jakże kierunek ten miał się rozwijać pomyślnie, kiedy obchodzono się z nim po macoszemu na scenach.

Nie zmieniły się widocznie stosunki, ani twórczość ówczesna nie wydawała rzeczy, któreby uchodziły za dobre przynajmniej w oczach współczesnych, kiedy w lat kilkanaście później Aleksander Przezdziecki w artykule swoim p. t. *O dzisiejszym stanie sztuki dramatycznej w Polsce* (*Biblioteka Warszawska*, 1844, t. II), tak surowo odzywa się ogółem o scenie polskiej. Oddając pewne pochwały Korzeniowskiemu, pisze: „Dlaczego z tych żywiołów mistrzowskich powstała całość mierna? Dlatego, że nie powiązała ich ta sztuczna budowa drama-

tyczna (artyzm), którą Fredro tylko u nas odgadł, ale tajemnicę przy sobie zatrzymał. Dlatego, że, wracając do założenia naszego, wielkości pomysłu nie odpowiadało wykonanie". To co mamy „będą to albo kroniki dyalogowane w miejsce dramatów historycznych, albo dyalogi z domów gry i jarmarków zamiast komedyj, albo romanse francuskie podzielone na sceny w rozmiarze odpowiadającym kilku tomom, które w *jeden* zbić chciano. Będą to deklamacye stronnictwa politycznego, podzielone na odsłony (akta) i sprawy (sceny), albo melodramata effektowe, w których strzały pistoletowe, ataki kataleptyczne, piękne dekoracye i przesadzone wykrzykniki więcej uderzają, jak po mistrzowsku pojęte i doskonale oddane charaktery".

W tym krótkim ustępie scharakteryzował Przeździecki dosadnie trzy kierunki, dające się rozróżnić w naszej ówczesnej twórczości scenicznej: wpływ francuski w sztukach przeładowanych treścią, nieudolny dramat historyczny oparty na jednostronnem naśladownictwie Szekspira i wpływ „rozczochranej" romantyki niemieckiej, widoczny w melodramatach effektowych. Źle widać musiało być, kiedy u współczesnych takie spotykamy sądy. Szujski, przechodząc z lekkiem sercem do porządku dziennego nad tem wszystkiem, co w zakresie dramatu u nas stworzono, nie był śmielszy od swych poprzedników.

Czasy romantyki słaby przyniosły u nas plon na scenie, wyjąwszy dzieła Słowackiego, uznane dopiero po jego śmierci. Aby mieć jednak choćby mały obraz tego, co stworzono u nas po głównej epoce francuskiego smaku i aby, przywodząc ten obraz na pamięć, stwierdzić w dalszym ciągu słuszność zdania Szujskiego, że „nie mamy żadnego dramatyka w całem tego słowa znaczeniu", zestawimy tu pokrótce to wszystko, co zapisało się w rocznikach naszej literatury po *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego. I tak, trzeba wymienić *Barbarę jeszcze Gasztołdową żonę*, dramat Dominika Magnuszewskiego, stanowiący środkową część jego *Niewiasty polskiej w trzech wiekach*. Oprócz tego dramatu, miał Magnuszewski napisać *Hieronima Radziejowskiego* i *Władysława Białego*. Lecz na podstawie pozostałych fragmentów nie możemy wyrobić sobie zdania o ich wartości. Ten cały

dramat, który ogłosił, nie przekracza granic miernoty. Korzeniowski w r. 1826 pisze *Mnicha*, w r. 1828 *Dymitra i Maryę*, nakoniec *Andrzeja Batorego* w r. 1846. Oprócz powyższych dramatów, wymienić należy jeszcze prace Tomasza Augusta Olizarowskiego, jak *Wincenty z Szomotuł* i *Rogniedę* oraz *List żelazny* Małeckiego. Wymienione nazwiska i prace są jedynemi szczątkami uratowanemi z potopu niepamięci, który pochłonął na zawsze wiele, wiele innych sztuk z zakresu dramatu historycznego. A i to, co weszło do historyi literatury, nie posiada wyższej wartości artystycznej.

Lecz wróćmy do przedmowy. Szujski, nie przyznając przedstawicielom nowego kierunku, zaprawionym na teatrze angielskim, Magnuszewskiemu i Korzeniowskiemu żadnego wybitniejszego znaczenia, uznaje jednakowoż drogę, na którą weszli, za jedynie właściwą dla dramatu polskiego.

„Cokolwiekbądź zrobiono na tem polu, nie sądzę i nie krytykuję — to pewna, że choć do celu daleko, droga ta jest jedyną. Szekspir jest i będzie zawsze mistrzem *chrześciańskiego* dramatu, dramatu, gdzie każda osobistość ma w sobie całą skalę niebios i ziemi, gdzie indywidualizm gra najwyższą rolę. Nim do tego dramatu (wzorowanego na Szekspirze) przyszły jaki poeta zdąży, dużo może jeszcze wody upłynie. Łatwo sobie wystawić, że do tego potrzeba tyle twórczości, aby nikt, kto czytał Szekspira, nie poznał, że autor na angielskim wykarmiony chlebie i że się uczył u wielkiego Willa, a natomiast każdy szlachcic stary poszedł chętnie na teatr, zbeczał się i powiedział: „Mój Boże! co się to z nami stało?“ Bo niezaprzeczoną jest rzeczą, że im więcej się zbliżamy do prawdziwego polskiego dramatu, tem mniej potrzebować będziemy fikcyi, a tem więcej zgodzimy się z rzeczywistością historyczną, przedstawiając ją pomimo tego nie jako rupieciarnię archeologiczną, ale przez szkła chromatyczne piękności“.

Jak wnosić możemy z przytoczonego ustępu, Szujski widzi jedyny warunek stworzenia wielkiego dramatu polskiego w kroczeniu po tej samej drodze, którą kroczył Szekspir. Wprawdzie mówi, że ten, ktoby miał dać prawdziwie wielki dramat, musiałby co najmniej tak być potężnym, jak Szekspir, lecz nie kładzie najmniejszej granicy między twór-

czością pierwszego a drugiego. Przyszłego twórcę utożsamia z Szekspirem. Nie żąda od niego nic więcej nad to, co dał Szekspir — to tylko kładzie mu za warunek, żeby mógł się równać z mistrzem angielskim mocą geniuszu. Że Szujski w dwudziestym drugim roku życia nie marzył jeszcze o *nowej odrębnej formie* dramatu polskiego, co w dziesięć lat później tak silnie zaznaczył w swej drugiej przedmowie, że co najwyżej pragnął wówczas pogłębienia ideowego, wypływa to z jego następujących słów: „Charakterowy dramat Szekspira (a więc taki, jaki on jest) może u nas nabrać *barwy wyższej*, wspanialszej, jako w narodzie katolickim, a więc daleko bliżej patrzącym na potęgę niebieską, niż Anglicy". Wszystko, co Szekspir dał, jest doskonałe, nowej formy szukać nie potrzebujemy, przyszły twórca w tę samą przeleje naszą przeszłość, a tylko „Boga dziejów" lepiej oświeci, co będzie mógł łatwo zrobić, tytułem swego charakteru religijnego (?).

Na tem wyczerpujemy treść pierwszej przedmowy.

Zastanawiając się nad nią jako całością, musimy jeszcze raz podnieść, cośmy poprzednio zaznaczyli, że krytyczne myśli, zawarte w niej, wypowiedziano już przed Szujskim szerzej i równie trafnie, że, co najważniejsza, już 15 lat przed nim Wójcicki wybornie ocenił znaczenie wzmagającego się na siłach dziejopisarstwa i doniosłe tego następstwa ze względu na dramat historyczny. Co do poglądu na ówczesną twórczość dramatyczną i przeszłą, to sąd jego jest trafny, wyjąwszy zapatrywania na wartość dzieł scenicznych Słowackiego. Błędom wielkiego poety przypisuje zbyt kolosalne rozmiary. Ogółem przedmowa pierwsza ma charakter ściśle krytyczny. Jest ona dosadnem, własnem autora streszczeniem tych myśli, które już przed nim rzucono tu i ówdzie. Z jej materyału krytycznego dadzą się wydzielić dwie myśli, które są czemś więcej, niż tylko negacyą, bo są wyrazem poglądów pisarza na dramat. Dramat ma, jego zdaniem, *pouczać* naród, jak ma żyć, ma być *sądem* jego przeszłości, a dalej, ma się wzorować na dramacie angielskim, ma dążyć do doskonałości w duchu Szekspira. O formie odrębnej Szujski nie myśli, wierzy jedynie w wyższe, ideowe znaczenie polskiego dramatu.

Jako taka, przedmowa pierwsza nie ma większego programowego znaczenia. Autor nie wznosi się nad poziom poglądów, które wyrazili jemu współcześni. Jest on jednak pierwszym, który zebrał rozproszone myśli w jednę całość i z siłą i przekonaniem je wypowiedział. Jest on doskonałym wyrazem tych przemian w poglądach na dramat polski, jakie zaszły w naszem społeczeństwie pod wpływem nabierającej coraz większego znaczenia historyi. W stosunku do drugiej przedmowy, w lat dziesięć później napisanej, może być uważana pierwsza przedmowa za wstęp do programu, który tam Szujski wyłuszczył, za wstęp krytyczny.

Dr. Tadeusz Konczyński.

(Ciąg dalszy nastąpi).

Józef Szujski
jako teoretyk i twórca dramatyczny.

(Dokończenie).

III.

Nim drugą przedmowę do *Dramatów* Szujski napisał, upłynęło lat dziesięć.

Dziesięć lat życia, to okres olbrzymi rozwoju duchowego, jeśli początek jego przypada na wiek młodzieńczy. Tych dziesięć lat — to doświadczenie, które sprowadza górne myśli do poziomu rzeczywistości, lecz zarazem odkrywa dalsze widnokręgi ducha. Tych dziesięć lat w życiu Szujskiego — to okres pracy i łamania się, okres szukania nowych dróg na polu twórczem. Jeśli dzieła, przy których tworzeniu „spędził niejednę chwilę natchnienia i pewności siebie, aby je odpokutować niewiarą i smutkiem“, nie były tem, czem chciał je mieć, to zdawał sobie również sprawę, dlaczego tak było. „Synowi *przejściowej* epoki, przyszło nam walczyć z wybujałością form dawnych, marząc o przyszłej, dramatycznej; przyszło nam puszczać się śladami obcych mistrzów, nie zapominając o polskim ideale, przyszło nam dzieje ojczyste wdrażać w nową formę przedstawienia, w której tak mało się pojawiały“. Lecz „usiłowania nasze pojmujemy tylko za szczere i sumienne szukanie drogi ku dramatowi polskiemu; pojmujemy je jako szereg budowli, torujących drogę *nowemu stylowi* poezyi. Śmielsza przyszłość wystrzeli może gmachem, który je w cieniu pozostawi; nam pozostanie zasługa, żeśmy

chwile natchnień naszych spożytkować chcieli nie w daremnem naśladownictwie mistrzów naszych liry i epopei, ale w walce o *nową formę ideału*".

Tych dziesięć lat usilnej pracy nad dramatem rozwinęło poglądy poety. Zaznajomienie się głębsze z innymi mistrzami formy dramatycznej, oprócz Szekspira, i tychże naśladowanie, dawało mu możność kształcenia smaku artystycznego, wzbogacało jego środki techniczne, tworzyło w jego wyobraźni obraz przyszłego dramatu, szerszy i bardziej wielostronny. Szekspir ustąpił ze swego uprzywilejowanego piedestału. Pozostał wielkim, lecz to, co w dziedzinie dramatu inni mistrze po-szekspirowscy wnieśli jako zdobycz, to, co było ich doświadczeniem i ich zasługą, nie jest już dla poety godnem pominięcia. Przeciwnie, staje on na stanowisku ogólno-estetycznem. Każda szkoła, każda forma jest dla niego dobrą, o ile czemś nowem wzbogaca dawną świadomość artystyczną. To też już nie marzy Szujski o dramacie szekspirowskim, pogłębionym jedynie ideą wyższą — nowa forma, którą przeczuwa, jest więcej ogólną, jest wynikiem zbiorowego doświadczenia narodów.

Dziesięć lat pracy, dzielących pierwszą przedmowę od drugiej — to okres czasu, w którym Szujski wzniósł się w swych estetycznych poglądach o całą skalę wyżej, wzniósł się do wysokości programu. W tem jego zasługa, w tem również wyższość bezwzględna drugiej przedmowy nad pierwszą. Wszystko, co było jego własnem doświadczeniem i co było doświadczeniem drugich, wszystko, co było mu ideałem w twórczości artystycznej, o czem marzył i to, do czego dążył, i całą swoją głęboką samowiedzę — złożył w tej drugiej przedmowie. To też przedmowa ta dla jej wysokiej wartości estetycznej i dla jej wyjątkowości w naszej literaturze, ubogiej we własne poglądy estetyczne — będzie łączyć zawsze nazwisko Szujskiego z epoką choćby najświetniejszego rozwoju dramatu w Polsce.

Lecz przejdźmy do przedmowy.

„Epoka epopei, snutej na wspomnieniach niedawno minionej przeszłości, epoka liry, wykarmionej boleściami pokolenia, minęły na zawsze z wielkiemi poetów postaciami. Tradycya ostatnich lat Rzeczypospolitej zaciera się z każdem no-

wem pokoleniem — cierpień obecnych nie obejmie żadna lutnia poety. Po minionym niedawno prologu wielkiego dramatu, w którym nas wcześniej czy później stanowcza czeka katastrofa, stoimy z piersią bijącą wielkiem oczekiwaniem, rozbici i niezgodni jak zwykle, kiedy wielka „boleść — jadu swego w serca nasączy“. Epopea i lira minęła w poezyi, minież ona i w życiu, ustępując miejsca czynom jędrnym i świadomym siebie, czynom, którym jeżeli nie materyalny skutek, to moralne zwycięstwo rozumu i cnoty przyznanem będzie?“...

Dziwne doprawdy, jak na owe czasy, i głębokie jest przeświadczenie, jakie wyraża autor w powyższym ustępie, przeświadczenie o spełnionem zadaniu epopei i liryki. Liryka i epopea już wszystko to, co mogły opłakać, co mogły wyidealizować — wszystko to zrobiły. Nowych nieszczęść, które wstrząsnęły do głębi porozbiorowem ciałem Rzeczypospolitej, powstania z r. 1831, krwi i pożogi z r. 1846 i ostatniego, rozpaczliwego wybuchu z r. 1863 — nikt, żadna lutnia liryczna nie zdoła opłakać. To przechodzi siły pieśniarza. Szujski miał zupełną słuszność. Te tragedye, które rozgrywały się na ziemiach polskich po ostatnim rozbiorze — epopei przedmiotem nigdy nie będą. Za dużo krwi, za dużo bólu, za dużo w nich dymu i rzężeń, a za mało pogodnego nieba, aby epik mógł odtworzyć je w pieśni. To tematy, pokrewne jedynie jeremiaszowej lutni i szekspirowskiej tragedyi. Liryka wypowiedziała, co wypowiedzieć mogła była. Ostatnich walk nikt nie opiewał. Zerwał się jeden tylko wielki talent, lecz i ten, złamany najstraszliwszym pogromem w r. 1863, potargał struny i zamilkł.

Liryka, to uczucie gorące, bezpośrednie, płynące pod pierwszem wrażeniem nieszczęścia czy radości. Kiedy takiego pieśniarza nie było, któryby bladł pod świeżemi szubiennicami polskich ofiar, któryby powstał wśród łun — to przyszły, jeśliby był, będzie tylko intuicyjnym śpiewakiem. A jakaż to olbrzymia różnica między prawdą a wyobraźnią!

Epopea i lira odpadły. Naród przechodzi w okres pracy wewnętrznej, smutnej trzeźwości i analizowania minionego życia. „Oddalającą się od nas przeszłość — czytamy — niedawno jeszcze odzianą w aureolę poezyi lub historyi o wal-

czących z sobą ideach, z których jednę szczególną ukochaliśmy miłością, zatrzymujemy w biegu i pytamy o tajemnicze cienie jej — zabieramy się skrzętnie do bolesnej naszego upadku *dyagnozy;* a jakkolwiek rezultaty naszych badań sprzecznemi być mogą, odpychają one na zawsze czasy poetycznych marzeń i teoretycznych ogólników, a zbliżają czas owego oparcia się o przeszłość, owego pojęcia się w *logicznej* z nią *konsekwencyi.* Raz potrącony kierunek badawczy dobije śmiało do dni naszych (od zaczątków historycznych narodu), a pokolenia przyszłe, jeżeli przyjmą pracę literatury trzeźwą i krytyczną, jak dawne śmiałe i podniosłe przyjmowały jej loty, jeżeli ją nie będą chciały mieć (tę pracę) Kassandrą, wołającą wśród niewiernych, kamienowaną przez namiętnych, urosną na tej gorzkiej i pożywnej strawie, zdolne przenieść, co nas jeszcze czeka, zdolne zachować i rozmnożyć, co nam pozostało, zdolne chwycić w lot Opatrznościową chwilę, której sam Bóg nie poskąpi".

Przytaczając te słowa, pełne głębokich uczuć i myśli, musimy zaznaczyć, że pisane one były w chwili ogólnego zgnębienia i zwątpienia, jakie po r. 1863 nurtowały w społeczeństwie polskiem. Nie uledz powszechnemu popłochowi i rozpaczy, lecz zachować trzeźwość sądu i poprzez gorączkę i otrętwienie widzieć uzdrowienie — to dowód tęgości umysłu. Wierząc w to, że tak będzie, wierzył również w to, że „epoka przyszła, którą *marzymy,* epoka wytrwałego wyznawstwa myśli i tradycyi narodowej, skrzętnego ratowania i przechowania spuścizny naszej, epoka, daleka zarówno od bojaźliwej nieufności, jak od ryzykowań w imię rozpaczy, doktryny i wybujałych uczuć indywidualnych, nie pozostanie bez wtóru poezyi".

„Znajdzie się w duszy pokolenia *forma odpowiednia* nowemu zwrotowi jego myśli i ideałów, nie sięgająca wyżyn lirycznych, ani rozkoszująca w zblakłych obrazach minionych epopei, nie szermująca uczuciem zamkniętem w uciśnionej piersi, ale dźwigająca się z jego głębin, na kształt dłoni, gotowej do ustawnego czynu pracy. Urodziny tej nowej formy ani tak śmiałe i niespodziewane, jak poprzedniczek, ani tak łatwo uznane i z zapałem przyjęte. Jak wszędzie długie walki o doskonałość, o stworzenie arcydzieła, walki, w któ-

rych niepostrzeżone niejedno zginie usiłowanie, niejedna natchniona złamie się dusza, poprzedzić muszą wspaniały dramatu narodowego owoc, potrzebujący zbiegu licznych, przyjaznych okoliczności, nadewszystko zaś *nowego gruntu* w społeczeństwie“.

Zapatrywania, jakie powyżej wypowiada Szujski, różnią się bardzo od tych, które wypowiedział przed laty dziesięciu. Tam nie było ani mowy o formie nowej, ani o głębszej analizie właściwości narodowych. Tam widział Szujski wytworzenie dramatu polskiego, zależne od kształcenia się na Szekspirze i od wielkości talentu twórcy. Dziesięć lat, które dzieliły powstanie pierwszej przedmowy od drugiej, to czas potężnego wzmożenia się myśli. Zaostrzony studyami historycznemi zmysł krytyczny i wyborna obserwacya indywidualizmu narodowego odkryły przed nim te tajemnice, z których przedtem nie zdawał sobie sprawy. Już nie od przejęcia się tradycyami szekspirowskiego teatru czyni zależnem powstanie dramatu, ale nadewszystko od *nowego gruntu* w społeczeństwie.

Ten grunt, na którym wybujała wspaniale epika i liryka, nie dawał dobrej karmi dramatycznej twórczości. W wiekach, kiedy Rzeczpospolita była jeszcze mocarstwem jednem z najpotężniejszych we wschodniej Europie, i w wieku, w którym już chyliła się ku upadkowi, najmniej były odpowiednie warunki do wytworzenia dramatu. Zbyt młodą była jeszcze literatura narodowa, aby rozwinąć się mógł silny a tak misterny kwiat, jakim jest dramat. Powstrzymywał jego rozwój z jednej strony charakter narodowy, z drugiej strony, co najważniejsza, brak teatrów. Można było mówić o sztuce scenicznej w Anglii, Niemczech i we Francyi, gdzie liczne teatry popierały jej rozrost — lecz w Polsce ani stan miejski nie był tak możny, jak za granicą, ani nie był polski, by miał utrzymywać teatra i ofiarowywać ich deski sztuce — obcej.

Warunki, jakie wytworzyły się pod koniec życia Rzeczypospolitej i w pierwszych dziesiątkach lat naszego bytu porozbiorowego, aczkolwiek mieliśmy już teatra, w których dramat polski doznawał gościnnego przyjęcia — nie dawały atmosfery korzystnej dla jego wzmocnienia i rozkwitu. Burze

polityczne, przeciągające co lat kilka, sprzyjały jedynie wzrostowi nadmiernego indywidualizmu. Gorączka, niepokój, szalone wybuchy energii i lata całe zgnębienia, a wszędzie i zawsze uczucie górujące nad rozumem — to główne znamiona tych czasów. Za bardzo naród żył *chwilą*, za wielkich klęsk był świadkiem i uczestnikiem i za wiele cierpiał, by miał wśród niego powstać dramat, który głównemi właściwościami swej istoty, potrzebą samowiedzy artystycznej, refleksyi i objektywizmu — w sprzeczności stał z charakterem ówczesnym narodu.

I oto w tem wartość wyrażonych poglądów, że poeta zszedł do głębin twórczości i szukając przyczyn karłowatego wzrostu dramatu, znalazł ich wytłómaczenie w stanie psychicznym społeczeństwa.

Lecz stan ten psychiczny zmieni się. Naród po długiej, bolesnej chorobie, przyjdzie do zdrowia. Czem jednak będą się różnić od dawnych te pokolenia, które mają stworzyć nową formę? Czy nastąpi jaka zmiana podścieliska duchowego? Tak. Naród, który działał w chwilach niebezpieczeństwa i upadku, jak człowiek o wielkiem sercu i wielkiej miłości, lecz człowiek zarazem łatwowierny i rozrzutny, musi dojść do zupełnej samowiedzy, musi dojść do tej wewnętrznej harmonii, w której uczucie i rozum pozostają w najściślejszej ze sobą jedności, ten naród musi opanować swój niepomierny indywidualizm i uczynić go posłusznym swej woli — jeśli ma żyć i ocaleć. Wtenczas i forma się znajdzie, która będzie wyrazem tej przemiany duchowej narodu. Tą formą, odpowiadającą nowemu stanowi psychicznemu społeczeństwa, będzie — „wspaniały dramatu narodowego owoc“. Wszystkie złożą się na to warunki, aby zapewnić mu bujny rozrost. Naród sam przetrwał nadludzkie tragedye. Uczucie jego nabrało własności lutni o tysiącznych strunach. Biły po nich nawałnice i wojny, rozpacz i śmierć, ból i natchnienie, biły wszystkie nastroje tłumów i jednostek. Uczuciu temu przyjdzie w pomoc rozum i siła męzka. Przyjdzie mu w pomoc doświadczenie innych narodów i swoje własne.

Szujski, wierząc w pojawienie się nowej formy, oparł się już nie na ubocznych względach, jak w pierwszej przedmowie, lecz na szerokiej podstawie ewolucyi społecznej, która,

zdaniem jego, będzie musiała nastąpić. Tu dowiódł, że umiał głęboko patrzeć i w tem również doniosłość myśli, wypowiedzianych przez niego.

Jakim ten dramat będzie? „Walczyć mu przychodzi z poprzedniczkami jego w dziedzinie poezyi, lirą i epopeą, nęcącemi tyloma wdziękami, nęcącemi ścisłym związkiem swoim z narodową duszą. Tylko *abnegacyą* od ich powabów, tylko *panowaniem* nad uczuciem i obrazowością stanąć on może, nakładając, jak mąż wędzidła woli — polotowi fantazyi i uczucia, przenikając każdą postać okiem sędziego, godłem sumienia. Obejść mu się przychodzi bez malowniczego tła natury, bez przepychu i wystawności historycznego obrazu — rzecz to reżysera i dekoratora, aby go w przyzwoitą ubrano sukienkę — poprzestać on musi na charakterach wolnych od amplifikacyi i zewnętrzności epopei, chwyconych w najkrytyczniejszych chwilach żywota, odsłoniętych do najgłębszych tajników duszy. I oto, jeżeli je weźmie z przeszłości naszej, ciężką przeszkodą stanie dlań liryzm narodowy, skłonny zarówno do apoteozy, jak potępienia, niechętny łamaniu pieczęci grobowych, a skłonny do wywoływania pięknych, ale często złudnych fantazmatów przeszłości“...

Wyciągając wnioski ze sposobu pisania dramatów przez Szujskiego, wielu zarzuca powyższemu ustępowi błędne teoretyczne pojmowanie twórczości dramatycznej. Zarzut niesłuszny. Twórczość dramatyczną Szujskiego trzeba oddzielić od jego estetycznych poglądów. A zarzut ten tem więcej jest niesłuszny, iż Szujski zostawił cały szereg dramatów, pojętych i wykonanych w najróżnorodniejszy sposób. Dość wymienić *Wallasa* lub *Twardowskiego*.

Przez „abnegacyę od powabów liryki i epopei“ nie można rozumieć wyrzeczenia się zupełnego tych wszystkich piękności, któremi podbija nas liryka i epopea. Tu chodzi o wyrzeczenie się *dążności* lirycznych i epicznych.

Każdy rodzaj sztuki ma swoją zasadę, którą twórca świadomie czy nieświadomie, jeśli jest tylko dobrym twórcą, usiłuje rozwinąć do możliwych granic. Liryk będzie się starał, choćby miał pogiąć ramy swego obrazu, wydobyć możliwie największą siłę uczucia w swym utworze. Chce wzruszać do głębi. Aby to osiągnąć, nie będzie się liczył ani

z rozmiarami swego wybuchu, ani z prawdą bezwzględną, ani z plastyką. Przeciwnie, będzie zacierał wszystko to, co rzuca cień na jego jasne barwy lub ich stopień jasności obniża, będzie idealizował, będzie uświęcał wszystko, co opiewa. Wzruszać kosztem wszelkich innych wrażeń, jest warunkiem jego sztuki.

Epik natomiast będzie się starał wszystko widzieć. Silne wzruszenia, gwałtowne namiętności, wypadki pełne grozy — zakłócałyby mu spokój i możność wszechstronnej obserwacyi. Następstwem bowiem każdego potężniejszego wybuchu, z jakiejkolwiek dziedziny ten wybuch będzie pochodzić, jest ściągnięcie naszej uwagi na to miejsce, zkąd łomot wyszedł, na tę osobę, która była tego powodem. Choćby nie wiem jak spokojne i pogodne obrazy roztaczano następnie przed oczami słuchacza, on będzie ciągle rzucał okiem tam, gdzie spodziewać się może, iż znowu coś wybuchnie. Dlatego epik unika wszystkiego tego, co mu może zbytnio wzruszyć widza. Będzie go oprowadzał po lasach, łąkach, wprowadzi go do kościoła, karczmy, chaty i zamku, pokaże mu, jak ludzie wzruszają się, kłócą, bawią, pracują, będzie ukazywał wszystkie strony, złe i dobre, a zawsze będzie miał ogromną swadę. Nie gorszym będzie dla niego krzak przy drodze lub zając pod główką kapusty, od pana włości lub żołnierza. Wszystko go ogromnie zaciekawia i o wszystkiem lubi mówić, bo chce dać szeroki, różnobarwny obraz życia tego społeczeństwa, które obrał sobie za przedmiot opowieści, łącznie z naturą, która go otacza. Wyzyskać jak najlepiej i wszechstronnie terren, na którym się porusza, dać możliwie najbardziej plastyczny obraz i zapewnić sobie na długi czas uwagę słuchacza, potrzebną ze względu na rozmiary utworu — jest zadaniem epika.

Jeśli przeto zasadą liryki jest „wzruszać kosztem wszelkich innych wrażeń“, a zasadą epiki „dać obraz wszechstronny życia, kosztem zrzeczenia się gwałtownych, potężnych uczuć“ — to Szujski miał prawo wymagać od dramaturga, aby wyrzekł się powabów liryki i epiki, to jest, wyrzekł się rozwijania ich zasad do możliwych granic doskonałości. Dramat ma swoją własną zasadę i dramaturg, jeśli jest dobrym dramaturgiem, musi *tę zasadę* przeprowadzić w szczegółach

i całości swej sztuki. Odtwarzać ludzi w ich najpotężniejszych i najgłębszych objawach życia — jest jego zadaniem. Musi on być lirykiem, aby tam, gdzie tego trzeba będzie, miał łzy i ból i rozpacz prawdziwą na zawołanie — musi być epikiem duszy ludzkiej, którego oku nie ujdzie najdrobniejszy szczegół i który wszystko widzi, lecz który zarazem zużytkowuje to tylko, co mu jest *niezbędnie* potrzebnem i co jest w jego oczach najbardziej charakterystycznym rysem jednostki. Nad tem wszystkiem jednak musi on stać wyżej, musi ukazywać namiętności, uczucia i charaktery w ich *czynach*. Aby tę zasadę doprowadzić do możliwych granic doskonałości, twórca musi zrzec się rozwijania zasad liryki i epiki — musi być jedynie „wypadkową“ tych dwóch sił i tej trzeciej, górującej, która synonimem jest *działania*.

Zarzut, spotykający Szujskiego, jakoby wykreślał ze środków, któremi zwykle rozporządza dramaturg, pierwiastki liryki i epiki, jest niesłusznym i nieuzasadnionym. Pojmowanie przez niego istoty dramatu jest doskonałem i zupełnie czystem. W literaturze polskiej nikt przed nim tak dobrze i tak trafnie nie określił zasady dramatu, jak on to zrobił. Wyrzec się tych wszystkich pokus, któremi pociągały do siebie genialne twory naszych poetów i których wszędzie szukał naród, przyzwyczajony do nich, jak do narkotyku, i raz na zawsze wyznaczyć granicę dzielącą dramat od innych rodzajów twórczości — było to wzniesieniem się do wysokości programu, było to zdaniem sobie sprawy wszechstronnej z całej naszej twórczej przeszłości dramatycznej, wyznaniem, że prawdziwie wielkiego dramatu nie mamy, i wskazaniem, jakim ten dramat być powinien.

Tyle co do zasadniczych pojęć dramatu. Lecz Szujski dalej poszedł. Nie poprzestał na teoretycznych określeniach. Dramatowi przyszłości stawia dalsze warunki.

„Z drugiej strony — pisze — wypada dramatowi narodowemu stanąć na *wyżynie dzisiejszej sztuki*, odpowiedzieć wymogom, jakie obeznana z utworami mistrzów zagranicznych publiczność stawiać ma prawo. Wypada mu stanąć w gotowości scenicznego przedstawienia, którego próbę przejść winien każdy utwór dramatyczny. Winien on posiąść wszystkie tajemnice, które sprawiają pożądane na widzu wrażenie,

które go przenoszą odrazu w świat złudzeń, każą mu zapomnieć, że deski nie są sceną... W posiadaniu tych wszystkich warunków, wprowadzony na scenę, odnosi on dopiero tryumf i skutek zupełny, okazuje się najdoskonalszą poezyi formą, stojącą na szczycie poetycznego tworzenia. Już nie w postaci oddalonego od słuchacza wieszczą aureolą liryka, już nie w postaci śpiewającego na grobach bajarza — staje poeta dramatyczny przed społeczeństwem swojem. Niema on przywileju, niema szaty czarodzieja na sobie: każdy patrzy i sądzi, każdy mierzy jego postacie własnem ludzkiem poczuciem i doświadczeniem; aby zwyciężył, potrzeba mu zadość uczynić warunkom rzeczywistości, zadosyć czyniąc warunkom piękna i sztuki; potrzeba mu zapanować wszechwładnie nad umysłem widza i słuchacza, nie potęgą indywidualizmu, ale potęgą zwalczonych i przetrawionych wrażeń, nie bogactwem obrazów, ale trafnością w ich wyborze“.

I znowu ustęp ten jest dalszym dowodem, jak szeroko Szujski pojmował zadanie przyszłego polskiego dramaturga. Nie dał zacieśnić swych poglądów rzekomym względom narodowego indywidualizmu. Był głęboko przeświadczony o tem, że jeśli jaki rodzaj sztuki, to dramat nie będzie mógł się nigdy wyłącznie oprzeć na siłach jednego narodu. Zbyt wiele genialnych umysłów pracowało nad jego techniką, zbyt wiele weszło w dramat nowożytny różnorodnych żywiołów i doświadczenia obcych, aby twórca, pogardzając tem, co już zdobyto, miał jedynie swym siłom zaufać. „Dramat ten ma stanąć na wyżynie *dzisiejszej* sztuki, ma odpowiedzieć wymogom, jakie obeznana z utworami mistrzów zagranicznych publiczność stawiać ma prawo“. Wszystko zatem, co obcy dramaturgowie wnieśli nowego i dobrego do dramatu, wszystko, co dramatowi otwiera nowe drogi, ulepsza jego technikę, bliższym *prawdy* i doskonałości czyni — wszystko to nie powinno być obcem polskim dramaturgom.

Niesłusznym jest zarzut, jakoby temsamem sztuka taka wynaradawiała się. Kosmopolityczną — w znaczeniu pozbycia się wszelkich cech odrębności — może być jedynie rzecz płytka i licha. Wszystko natomiast to, co jest wytworem głębokiego talentu, przedziera tę powłokę „kosmopolityczną“ i jak wulkan wyrzuca na wierzch lawę, w której stopione

są liczne metale, tworzące najniższe pokłady indywidualizmu twórcy. Twórca ten powinien starać się jedynie o to, aby forma jego dzieła nie była gorszą, a wysokość tonu jego myśli nie była niższą od tych, do których obce narody nawykły.

Na tem wyczerpujemy treść drugiej przedmowy.

W literaturze naszej jest ona wyjątkową. Nikt przed Szujskim, ani nikt po nim, nie wypowiedział tak śmiałych i tak głębokich poglądów, jakie on wyraził w r. 1867. Stając na podstawie ewolucyi społecznej, rzucił snop światła w przeszłość sztuki narodowej, a wyciągnąwszy z niej wnioski, rzucił go w jej przyszłość. Dramat polski nie mógł się rozwijać, bo nie było odpowiedniej dla niego atmosfery, ani gruntu, na którymby mógł zejść i rozwinąć się potężnie. Wybujać mogła na nim tylko epika i liryka. Lecz naród wchodzi na drogę przekształceń duchowych. Refleksya zastąpi dawną porywczość, świadomość sił nowych, zapał. Wśród tak zmienionych warunków znajdzie się nowa forma, istotą swą *pokrewna* tej psychicznej i społecznej przemianie. Tą formą będzie dramat,-dramat, oparty na świadomości artystycznej, na opanowaniu indywidualizmu i wyrzeczeniu się powabów liryki i epiki, dramat, odpowiadający artystycznym wymaganiom Europy. Wszystko, co przeszłość zgromadziła i co teraźniejszość wniosła do skarbnicy środków artystycznych, wszystko to musi przejść w jego posiadanie, jeżeli we własnem społeczeństwie, obeznanem z utworami zagranicznych mistrzów i dlatego mającem prawo stawiania wysokich wymagań, ma znaleźć poklask i uznanie.

Stosunek wzajemny dwóch omówionych przedmów jest ścisły. Pierwsza jest krytyką tego wszystkiego, co zrobiono u nas na niwie dramatycznej — druga, pogłębiając motywy krytyczne pierwszej, tworzy program na przyszłość. W tej drugiej odbiega Szujski daleko od swej własnej twórczości, uważając swoje dzieła za mozolne, wstępne próby przyszłej nowej formy dramatu i wypowiada w niej to, czego czy dla istoty swego talentu, czy dla innych przyczyn ubocznych, nie mógł przeprowadzić sam, jako twórca i artysta.

IV.

Omawiając dwie przedmowy Józefa Szujskiego, dodane do jego dzieł dramatycznych, a powstałe w różnych czasach (druga napisana w lat 10 po pierwszej), rozwinęliśmy pogląd teoretyczny Szujskiego na dramat; staraliśmy się wykazać, jak ten pogląd początkowo nie odbiegał od pojęć powszechnie przyjętych, jak pogłębiał się i w czem się pogłębiał, jak wreszcie nabrał siły i pewności siebie i wzniósł się do wysokości programu. Jako teoretyk, wybiegł Szujski myślą daleko przed siebie. Uważając literaturę za zupełnie nierozerwalną z życiem narodowem i, co najważniejsza, odczuwając doskonale jej zależność, pozornie ogromnie słabą, lecz w rzeczywistości niesłychaną, zależność od losów społeczeństwa, które ją wydaje — bardzo bystro i subtelnie wglądnął w jej przyszłość i w prawa jej rozwoju. Co się tyczy jego własnej twórczości, to sam określił doskonale jej zadanie i cel. Duszą całą, jako artysta, pragnął stworzyć dramat wielki, któryby siłą słów i idealną myślą, górującą nad wszystkiem, co się w nim działo, dotrzymywał kroku, a może przodował narodowi na tej drodze, na którą naród ten wszedł. Jako jednak chłodny i głęboki krytyk, nie mógł nie widzieć, że rezultaty jego pracy nie są takie, jakiemi chciał je mieć. Gorzkie jest takie przeświadczenie, jeśli się na nie twórca zdobędzie i gorzkie chwile własnego rozczarowania; lecz tem większą zasługa, jeśli się wytrwa na raz obranej drodze i zrzekając się laurów, a nawet własnego zadowolenia, pracuje dalej w tej myśli, że się toruje drogę komuś, co może przyjdzie.

„Nie jestem zarozumiałym — pisze Szujski do Bohdana Bolesławity przed zamknięciem *Rachunków na rok 1869* — a pracę moją piśmienniczą pojmuję jako prostą służbę dla narodu, której wykonywanie żąda tylko warunków zwyczajnych każdej służby publicznej, jako to, dobrej wiary, uprawy zdolności, miłości prawdy, a pewnej abnegacyi z miłości własnej; posiadam, przyznaję się, pewną dumę, aby nie powtarzając pacierza za panią matką, w artystycznym za-

wodzie szukać nowych form, a w naukowym nowych zdobyczy prawdy“.

Wierzy, że powstanie kiedyś dramat historyczny polski, kochający przeszłość naszą „nie jako bolejące pacholę, ale jako mąż kocha lata burzliwej a pięknej młodości“. „Przed tym dramatem mojego marzenia — pisze dalej — pozwól mi, Bohdanie Bolesławito, być skromnym Tespisem albo Friniko sem, próbującym form Kalderona, Racine'a, Szekspira, bez obawy zarzutu, że się posiągam po wieńce ich sławy. Pozwól tem chętniej, że sam jeden puszczam się dzisiaj tą drogą wśród pokolenia, rozkochanego w Offenbachu i realistycznej komedyi Wiktoryna Sardou, a uczęszczającego na historyczne sztuki polskie tylko z uczucia obowiązku“... „dramatowi narodowemu toruje drogę walka często długa, z ujęciem przedmiotu, (walka) z formą jego, a nawet gustem publiczności“.

Szermierzem tej walki, na bliską metę mierząc, nieraz bezowocnej, lecz na daleką, niewątpliwie potrzebnej i pełnej zasługi — był Szujski przez całe życie. Wszystkie chwile, wolne od badań historycznych, poświęcał ulubionej, acz niewdzięcznej dla niego twórczości dramatycznej. Doprawdy w jego pracy jest coś, co podziw budzić musi! Każdy inny na miejscu Szujskiego, mniej twardy wolą, a tak krytyczny, jak on, byłby połamał pióro lub zmienił drogę. On nie ustąpił, bo był przeświadczony o tem, że pracuje dla przyszłości.

Jako teoretyk wzniósł się wysoko — jako twórca, mimo, że talent miał wielki, nie dotrzymał kroku własnym wymaganiom. W spuściźnie literackiej, jaką nam zostawił, jest cały szereg dzieł, które różne są techniką i różne formą, lecz jednorodne myślą, przez którą i dla której powstały. Są w nich kollizye i namiętności, są sceny i akty, które dorosły wyżyn wielkiej sztuki. Atoli jako całości artystyczne nie spełniają wszystkich warunków dramatu, a nawet nie odpowiadają w niejednem wymaganiom ogólnym sztuki A jednak w twórczości jego można wyróżnić wszystko to, co potrzebnem jest niezbędnie do stworzenia harmonijnego dzieła sztuki. Jeśli zarzucimy Szujskiemu, że nie umie operować materyałem dramatycznym i historycznym i że mu zbyt daje się opanować, skutkiem czego powstawały utwory, przeładow

wane treścią, w następstwie zaś tego rozmazane w rysunku, to wskazać możemy *Królowę Jadwigę*, w którym to dramacie jednolitość akcyi i czystość kompozycyi w wysokiej mierze są zachowane. Jeśli za suchym i za mało umiejącym wyzyskiwać nagromadzony przez siebie materyał wyda nam się Szujski w tych i owych dramatach, to zaprzecza temu *Halszka z Ostroga*, w której effekta teatralne i dramatyczne kollizye przeprowadzone są z ogromną znajomością rzeczy. Jeśli wreszcie w niejednym dramacie, zbyt porwany historyczną stroną swoich sztuk, zapomina Szujski o uczuciu lub ogranicza zbyt jego prawa, to możemy znowu przytoczyć *Wallasa*, jako dzieło, w którem, jak w żadnem innem, nagromadzony liryzm wybucha w przepysznych słowach i który zadziwia nas swoim polotem poetycznym. Ogółem, na wszelkie zarzuty można odpowiedzieć dowodami, czerpanemi z własnych dzieł Szujskiego, że talent twórcy *Wallasa* nie był pozbawiony żadnego z warunków, niezbędnych do stworzenia dzieła dramatycznego. To jednak jest prawdą, że nie pozostawił dramatu, w którymby przymioty jego talentu złączyły się harmonijnie, tworząc dzieło bez zarzutu.

W uwagach niniejszych nie będziemy rozbierać wszystkich dzieł Szujskiego. Rozbierzemy natomiast dramaty, na których najlepiej będzie można dowieść, jak i o ile Szujski teoretyczne swoje poglądy na dramat wcielał we własne dzieła. I tak omówimy *Samuela Zborowskiego*, *Halszkę z Ostroga*, *Królowę Jadwigę*, *Zborowskich* i *Wallasa*. Każdy z wymienionych dramatów pozwala nam wglądnąć w twórczość Szujskiego z coraz to innej strony. *Samuel Zborowski* jest jednym z najbardziej charakterystycznych utworów, mówiących nam o tem, jak bardzo materyał historyczny opanował pisarza i jak pisarz ten, nie mogąc, czy nie umiejąc wydzielić niepotrzebnych wiązań ze swej osnowy, mimowoli tworzył obrazy, już nie dramatyczne, ale epiczne, jeżeli suchość ich treści nie rozwiewała nawet i tego wrażenia i nie przypominała historycznych kronik. *Halszka z Ostroga* jest technicznie bardzo dobrze napisana. Jest dowodem, że scena i jej wymogi nie były obce Szujskiemu. *Królowa Jadwiga* wyróżnia się z pośród wszystkich dramatów ogromną jednolitością akcyi i pokrojem prawdziwie klassycznym. *Zborowscy* są ciekawym

dowodem, jak tensam temat w różnych czasach różnie opracował Szujski i jak i w czem się podniósł. *Wallas* polotem poetycznym i silnem, lirycznem zabarwieniem góruje nad innemi i dzięki tym przymiotom uważany jest za najlepszy dramat Szujskiego. Po za tem wszystkie dramaty, o których mamy zamiar mówić, trzeba zaliczyć do najlepszych, jakie napisał Szujski, wyjąwszy *Samuela Zborowskiego*.

V.

Samuela Zborowskiego nazwał Szujski studyum dramatycznem. „Dramat ten — czytamy w dopisku wydawców — najstarszy ze wszystkich, jakie Szujski zostawił, musiał być napisany w ciągu r. 1856, bo w samych początkach r. 1857 był już zupełnie skończony. Nie można oznaczyć, kiedy zaginął, ale w późniejszych latach autor uważał go zawsze za zgubiony, żałował go i na jego pamiątkę po części pisał swój dramat *Zborowscy*. Kiedy atoli komitet wydawniczy ogłosił swoją prośbę o nadsyłanie rękopisów Szujskiego, gdyby kto takowe posiadał, przysłał mu (komitetowi) p. A. Lippman autograf tego dramatu, przed wieloma laty w chwili zniecierpliwienia skazany przez autora na zniszczenie, ocalony przez p. Juliusza Walewskiego, a przez siebie przechowany“.

Samuel Zborowski zaczyna się prologiem. Prolog jest przydługi, a nawet zupełnie niepotrzebny. To, o czem się z niego dowiadujemy, łatwo można było dopowiedzieć w akcie I, w rzeczywistości niejednokrotnie jest jeszcze później powtórzone. Samuel dowiaduje się od swego brata Jana, hetmana nadwornego, jak go tytułuje Szujski — Szujski poszedł w tem prawdopodobnie za przykładem Paprockiego — że król Stefan nie zdjął z niego bannicyi, bo wdowa po Wapowskim stanęła z córką przed królem i padła mu do nóg, błagając, by mordercy jej męża nie darował kary. Batory wzruszony jej bólem, nie zmienił poprzedniego wyroku. Samuel nie upadł jednak zupełnie w oczach królewskich. Jeśli pojedzie do Niemiec i tam dłuższy czas zabawi, to może w przyszłości będzie mógł wrócić do kraju — po za tem król

nic więcej nie przyrzeka. Wypadek (!) zrządza, że Gryzelda, siostrzenica króla Stefana, chroniąc się przed burzą, przybywa do zamku Zborowskich. Samuel zawarł z nią znajomość w Hermanstadzie — i pokochał. Gryzelda nie pozostała dla niego obojętną. Samuel wywarł na niej silne wrażenie. Ona to doradza obecnie Zborowskiemu, aby jechał za nią z Ukrainy do Polski, że sama wstawi się za nim do stryja i że go pewnie przebłaga. Słowa Gryzeldy są dla Samuela droższe, niż głos rozsądku i przyjaciół. Wszak do Gryzeldy jechał nieraz 200 mil, byle ją tylko módz zobaczyć — tembardziej teraz, kiedy ona tak blisko, nie może się wyrzec tego szczęścia, jakiem dla niego jest sama myśl o tem, że ją widzieć może i że mówić może. Zresztą wierzy w to, że Gryzelda, dobra i łaskawa dla niego, zdoła uzyskać od króla to, czego nie mogli uprosić jego potężni adherenci. A nie — to mniejsza o to, co nastąpi.

Z drogi mi stary, tam jest moje szczęście,
Bodaj je własną głową (mi) odkupić...
A na luteńce dzwoń mi piosnkę oną,
Któraś na dworze hermanstadzkim nucił,
Aż ci król Stefan złoty pierścień rzucił,
A ona różę zdobiącą jej łono.
Hej na waletę zanuć Czorsztynowi
I górom swoim — pojedziem do Polski!
A tobie stary srebrną lutnię sprawię,
Byś śpiewał o mej ostatniej wyprawie.

Na to odpowiada mu Wojtaszek:

Ojż płacz po całej Ukrainie bude —
Nie jedźcie, panie, wytargajcie przódy
Wszystkie mi włosy z siwej mojej brody.
Do Niemiec jedźmy, jako brat wasz radził,
Na nowe dwory i nowe turnieje —
Samucha będzie sławny na świat cały,
A stary lirnik będzie piał pochwały.
Na śmierć panięciu on swemu nie śpiewa,
A śmiercią ma się luteńka odzywa.

W ten sposób prolog zakończeniem swojem zapowiada nam katastrofę, która nastąpi. Kollizya jasno postawiona. Samuel kocha Gryzeldę, siostrzenicę króla — skazany na bannicyę, powinien kraj opuścić, w przeciwnym razie śmierć go czeka. Walka uczuć na tem tle miała stanowić główną treść dramatu, jak można wnioskować z prologu. Samuel i Gryzelda, a w konsekwencyi Zamoyski, jako narzeczony, później małżonek Gryzeldy i król Stefan — mieli być głównemi osobami dramatu. Gdyby Szujski poprzestał na tej osnowie, pogłębił jej tragiczność i rzucił na tło historyczne, powstałby zapewne dramat, lepszy i bardziej skupiony od tego, który posiadamy. Materyał jednak historyczny, który się wiązał ze wspomnianą osnową, zawierający mnóstwo szczegółów z życia politycznego rodziny Zborowskich, a nawet z życia osób stojących na dalszym planie, zbyt wgryzł się widocznie w wyobraźnię twórcy, kiedy ten usiłował go cały, nieuproszczony, zamknąć w ramy pięciu aktów. Siłą rzeczy jednolitość akcyi, w zasadzie tak wybornie pomyślanej, musiała się rozpaść i zatrzeć pod wpływem faktów, ze względu na historyę potrzebnych i związanych z główną osnową, lecz ze względu na sztukę zupełnie niepotrzebnych. *Samuel Zborowski* jest typowym wyrazem walki dwóch sprzecznych żywiołów, jakim ulegał Szujski — wymogom historyi i wymogom sztuki. Walka ta, w dramacie powyższym najbardziej klassyczna, rozgrywała się przy tworzeniu innych dzieł dramatycznych w mniejszym lub większym stopniu.

Najlepiej wypadł w całości akt I. Jeżeli prolog nuży nas, to przyznać trzeba, że akt I tak szybkością następujących po sobie scen, jak i wybornem zarysowaniem charakterów, silnie zapisuje się w naszej wyobraźni. Bracia Samuela Zborowskiego udają się z prośbą do króla, aby odwołał ich brata z wygnania. Scena to, nad wyraz charakterystyczna. Przeciwieństwo interesów możnej szlachty, która przyzwyczaiła się trząść Rzecząpospolitą i tronem, i interesów nowego króla, pełnego energii i świadomego swych praw — wybornie zaznaczone. W prośbie Zborowskich przebija się po kolei cała skala butnych uczuć magnackich. Duma rodowa, groźba, hardość, mowa w formie korna, lecz w treści zjadliwa, lub odwrotnie, słowa pełne szacunku, lecz

forma i gesta szorstkie i nakazujące — to wszystko tam jest i maluje się wybornie. A król?

Nie! malowanym nie będę! nie będę
Słabością moją za obiór dziękował,
By z tej słabości korzystali owi,
Co przy elekcyi powinni jedynie
O dobru Polski, a nie swojem myśleć.

A w innem miejscu:

Nie na tom tu przyszedł,
Aby wam herby pozłacać i suknie,
Znam moje prawa i znam prawa wasze —
Na piędź ich nie dam przekroczyć! Więc biada,
Kto pierwszy nogę za granicę stawi...

Batory nie dał się zmiękczyć, ani tem bardziej zastraszyć. Rękawice rzucone. Zborowscy, którzy „płuca — jak mówią — wydzierali sobie za Stefanem na elekcyi", nie zapomną królowi tego, że ich tak mało ceni.

Dramatyczność sytuacyi jeszcze więcej wzrasta, kiedy król oddaje Zamoyskiemu rękę swej synowicy, by go w ten sposób wywyższyć. Zamoyski wie, że Samuel kocha Gryzeldę, Samuel, który był niegdyś jego wielkim przyjacielem, i wie to także, że wywyższenie jego nad tłum magnatów doleje oliwy do ognia. Boi się tej wielkiej odpowiedzialności — woli wyrzec się szczęścia najdroższego dla niego, jak przysporzyć nowych cierni ukochanemu królowi.

Źlećby to było, gdybym sentymentu
Tłumić nie umiał ku królewskiej dziewie,
Jeśliby Pan już na mnie go dopuścił.
Źlećby to było, gdybym nie miał siły
Przestrzedz was, królu, jako wierna rada.

Zamoyski jasno przewiduje następstwa królewskiego postanowienia. To, co go powinno najszczęśliwszym zrobić i o czem w głębi duszy marzyć nie śmiał, zrobi go nieszczęśliwym

Szlachta nie daruje mu tego, że spokrewnił się on, szarak niedawno, z domem królewskim.

> Nie rzucaj na mnie cienia twego tronu,
> Bo wtedy tylko zostanę dworakiem,
> Drabem ubranym w twego domu barwę.

Lecz król słowa swego nie cofnie. Ocenia wielkość poświęcenia Zamoyskiego i dlatego tem bardziej obstaje przy swojem. Węzeł dramatyczny zaciska się z każdą chwilą.

A kiedy Gryzeldzie nie udaje się wzruszyć stryja, kiedy przeciwnie Batory Samuelowi, który za radą Gryzeldy rzuca mu się do nóg — grozi śmiercią, jeśliby po raz drugi odważył się stanąć przed jego obliczem i kiedy ten wzburzony woła: „Królu Stefanie, wstaję twoim wrogiem“ — wierzymy, że katastrofa przyjść musi. Postanowienie braci Zborowskich, że jeden z nich pojedzie do Ratysbony, do cesarza rzymskiego, drugi wzburzy okoliczną szlachtę, a trzeci, Samuel, pojedzie na Niż i przygotuje wyprawę — jest logicznem i koniecznem następstwem tego, co się stało w akcie I.

Akt I spełnił wszystko, czego wymaga ekspozycya. Zarzucić mu można jedynie, że dyalogi są za długie. Po za tem jest on znakomicie zbudowany. Wrażenie ani na chwilę nie słabnie, przeciwnie, rośnie z niepospolitą siłą. Osoby zarysowane są rzutami ostremi, silnemi. Jednem słowem, akt I zapowiada dramat, wstrząsający siłą i głębokością tematu. Takich pięć aktów, a powstałaby tragedya niepospolitej wartości.

Akt II traci już nieco na sile. To, co się w nim dzieje, jest nowe wprawdzie i zajmujące nas, nie tworzy jednakowoż akcyi. Wszystko pozostaje na tym samym mniej więcej stopniu napięcia, na jakim było w akcie I. Akt II rozlewa się strumieniem epicznym. Taką ogromną ilość osób, grup, rozgrywających się epizodów, trudno byłoby znaleźć i wskazać w jakimkolwiek innym dramacie. Idąc w ślady Szekspira i posługując się ogromnie częstemi zmianami, charakteryzuje nam Szujski w przelocie, bo niema miejsca i czasu, by dłużej się rozwodzić, usposobienia osób i tłumów, wywołane bądź to wypadkami, jakie zaszły w akcie I, bądź też uroczystościami weselnemi.

Gryzelda zgadza się na poślubienie Zamoyskiego, choć kocha Samuela. Postanowienie to jednak nagłe synowicy królewskiej nie jest dość umotywowane. Uczucia młodzieńcze, świeże, miłość, która po raz pierwszy rozbudziła duszę i otworzyła przed nią nowe światy, takie uczucia i taka miłość nie tak łatwo dadzą się wyrwać z serca. Gryzelda jest dziewczyną stateczną. Tem bardziej uczucia jej nie mogły być płoche. Że taką chciał ją mieć autor, wnosić musimy z niespodziewanej a gwałtownej katastrofy, ze śmierci Gryzeldy. Jednakże ani walki jej uczuć, która dla widzów jest ogromnie ważną, autor nie uwidocznił, ani, skoro już walka ta rozegrała się po za dramatem, nie zaznaczył w słowach Gryzeldy i jej zachowaniu się zmian, jakie zajść musiały w jej duszy.

Nowy interes wprowadza do dramatu Katarzyna Włodkowa, dawna kochanka Samuela. Zrozpaczona zdradą Zborowskiego, zaklina go w chwili, kiedy pochód weselny Gryzeldy i Zamoyskiego przeciąga przez rynek krakowski, aby jej nie opuszczał — lecz Samuel odtrąca ją wzburzony. Katarzyna mdleje — tłum naciska Zborowskiego. Miejsce silne. Samuel woła:

Idą, idą, w głowie mi się kręci...
Moje serce i głowa ma chora.
Nie mam myśli i nie mam pamięci...
Wszystko dziwnie biega przed oczyma.

A trochę później do Wojtaszka:

Słuchaj stary — dziś byłem w kościele,
Aby dyabła widzieć przy aniele,
Jak je Pan Bóg będzie łączył razem.
Stałem w kącie, stałem w kącie głazem,
Ale ona głaz w kącie ujrzała
I przed ślubem, tuż już przed stopniami
Ołtarza pochyliła się naprzód rękami
I zemdlała. Powiedz stary,
Ty, co znasz świat wszystek,
Czemu ona drżała jako listek?
Czemu ona padła jako kłoda?

Wojtaszek odpowiada:

Młodą duszę kocha dusza młoda...

Za temi słowami wyczuwamy namiętność silną i głęboką. Słowa i nastrój wybornie dobrane. Kto tak mówi, temu wrze w duszy, choć może sam o tem nie wie. Drobny to rys, lecz charakterystyczny. Szkoda, że autor nie pozwolił wybuchnąć wprowadzonym do dramatu namiętnościom i nie dał się im porwać.

Odsłona czwarta na zamku królewskim jest wybornie uscenizowana. Jeszcze tu większe mnóstwo epizodów, jeszcze więcej rzuconych rysów charakterystycznych i ciekawych. Przeciąga król i orszak królewski, Zborowscy i ich adherenci, dalej magnaci, przebrani jeden za Wulkana, drugi za Herkulesa i t. d. Wszystko to zróżniczkowane, tłum pełen indywidualności.

Zamoyski zdaje sobie doskonale sprawę z tego, co zaszło. Wychodząc z komnat żony, mówi:

Teraz się moja Nemezys zaczyna
I że walczyłem — a nie zwyciężyłem.
Straszliwe szczęście zbliżyło się do mnie
Nagle, jak piorun, co na głowę spada.
Tysiące głosów było za tem szczęściem,
Rozum i rozkosz i król i ojczyzna,
Wszystko wołało: weź je! tyś zasłużył.
Ale mnie w duszy głos sumienia wtórzył:
Nie bierz! zabijesz dwie nieszczęsne dusze.

Wchodzi Samuel. Zamoyski wziął za żonę Gryzeldę i zdeptał go jak robaka. Lecz on, Zborowski, czuje się większym od niego, bo nie zdradzał. Bannitą był, lecz nie podniósł na nich dłoni. Dziś ma za to wywdziękę. Zamoyski zgnębiony, prosi go, aby nie dał się porwać prywacie, choć krzywdy doznał.

O nie chciej przenieść nad dobro twej matki
Zniszczonych twoich nadziei ostatki!
Samuchu, zwycięż! bądź największym z ludzi!

Lecz napróżno błaga. Zborowski łączy się z braćmi, którzy już dawno gotują się do rokoszu, by mścić się swych uraz.

Jak już zaznaczyliśmy, akt II nie posuwa dalej akcyi. Prócz zawiedzionej miłości Włodkowej, nie wprowadza do dramatu nowych kollizyj — służy jedynie cały, jak jest, do psychologicznego usprawiedliwienia, dlaczego Samuel łączy się z braćmi. Pomimo to, akt ten, pełen życia i epizodów, tworzących właściwie *tło* akcyi, a nie samą akcyę, jest ogromnie zajmujący. Gdyby Samuel wyrósł w następnych aktach na prawdziwego bohatera, gdyby wchłonął niejako w siebie całą akcyę — akt II, jako szeroki, psychologiczny motyw ważnego kroku w jego życiu, mimo swej epiczności, byłby zupełnie dobrym. Tak, jak jest, jest ze względu na całość budowy, chybionym. Sam w sobie jest silny i piękny.

Od aktu III tragedya poczyna się rozpadać i pękać. Szlachta w Proszowicach oświadcza się za Zborowskimi i przyrzeka im swoje poparcie. Włodkowa, zawiedziona w miłości, mimo, że Gryzelda poślubioną jest Zamoyskiemu, nie może jej tego darować, że Samuel ją kocha. Wdziera się na pokoje królewskie i, wiedząc o uczuciu, jakie żywi Gryzelda dla Samuela, czy może przeczuwając je, przysięga wobec niej, że się zemści okropnie na Samuelu za wzgardę, jaką jej okazał. Katarzyna w swej rozpaczy jest wstrętna. Jako czynnik dramatyczny rozsadza spoistość akcyi, a główną kollizyę, mianowicie wielki zatarg między szlachtą, Zborowskimi z jednej strony, a królem i stojącym za nim Zamoyskim i Gryzeldą z drugiej strony, spycha na plan dalszy. Gryzelda, przestraszona jej przysięgą, nakłania listownie Samuela na opuszczenie kraju.

Tymczasem woźny ogłasza ponownie wyrok bannicyi na Zborowskiego i nakaz, aby po upływie trzech dni chwytano Samuela, który ukrywa się w Krakowie. Wywołuje to sprzeczne zdania. Mieszczanie, Bonawentura i kilku ze szlachty oświadcza się za królem, lecz ogół szlachty i Kozacy, których sprowadza Zborowski, gotowi walczyć za Samuchę. Taką jest treść aktu III. Akt ten jest już słaby. Zapowiedź zemsty ze strony Włodkowej nie sprawia wrażenia, bo spodziewaliśmy się jej już po akcie II — jedynie oświad-

czenie się szlachty za Zborowskim jest ważne, lecz to za mało na akt cały.

W akcie IV jeszcze gorzej. Samuel dowiaduje się od Berdysza, łotra, że bracia Zborowscy kazali mu zastrzelić króla na łowach. Oburza to Samuela, który zbyt jest prawy, aby miał w tak nikczemny sposób mścić się na Batorym. Obiecuje łotrowi trzos złota, jeżeli chybi, a śmierć, jeżeli trafi.

List Gryzeldy sprowadza Zborowskiego do Łobzowa, gdzie widzi się ze swoją ukochaną. Gryzelda przerażona zaklina go, by uchodził. Lecz Samuel przybył po to tylko, by się z nią pożegnać. Dlaczego pożegnać? Nie odczuwamy grozy położenia. Autor nie wyświetlił nam pobudek, które kierują Samuelem. Powinniśmy wiedzieć o tem już w akcie IV, o czem dowiadujemy się dopiero w piątym, a mianowicie, że postanowił poświęcić się za braci jako rzekomo ten, który nakłonił Berdysza do zabicia króla. Cały szereg naciągniętych sytuacyj i wypadków. Berdysza można było uwięzić, braci przestrzedz, że ich oszczędzać nie będzie. Lecz to wszystko potrzebne, aby Samuel wyrósł w akcie V na męczennika.

Burza zrządza, a więc przypadek, że Samuel wracając z Łobzowa, chroni się do dworu Włodkowej. Tu już za sprawą Katarzyny (dlaczego tu?) czyhają na niego zbrojni i wiążą go. Samuela czeka śmierć za pobyt w kraju, mimo bannicyi. Akcya rozsypała się doszczętnie. Przygotowane poprzednio kollizye nie rozwijają się.

W akcie V po zamachu morderczym na króla, który nie udaje się za sprawą Samuela — Gryzelda, dowiedziawszy się, że wyrok śmierci wydano na Zborowskiego, umiera, Zamoyski zaś napróżno błaga w więzieniu Samuela o przebaczenie mu tego, że poślubiając Gryzeldę, wtrącił go w rozpacz, a w następstwie musiał na śmierć go skazać. Zborowski nie może przemódz w sobie nienawiści. Na wiadomość jednak, że Gryzelda umarła, mięknie i przebacza. Równocześnie Zamoyski dowiaduje się z pisma marszałka, że to Samuel uratował życie królowi — w jaki sposób doszło to do wiadomości marszałka?! — wzywa go przeto, aby opuścił więzienie, wolny i sławny. Lecz Samuel pragnie śmierci. Zbrzydło mu życie, dużo win ma na sobie, a i ta, którą ko-

chał, umarła. Zamoyski ustępuje, choć jego *obowiązkiem* było oczyścić Samuela i nie pozwolić mu umierać, jak ostatniemu opryszkowi. Cokolwiekbądź powodowało Zborowskim, że *chciał* umrzeć, Zamoyskiego, jako stróża sprawiedliwości, nie powinno to było nic a nic obchodzić. Daleko lepiej rozwiązuje Szujski tę kollizyę w dramacie *Zborowscy*. Tam ustępuje Zamoyski, lecz przekonany.

Pomijając to, scena więzienna jest piękna i pełna głębszych myśli. Jeśli nie wywiera takiego wrażenia, jakie powinna wywrzeć, to złożyć to trzeba na karb znużenia widza i na karb zupełnego rozbicia akcyi dramatycznej. Samuel przeciwstawia się Zamoyskiemu, jako przedstawiciel pokolenia, które zatraciło cnoty przodków, a rozkochało się w ich wadach. Tacy ludzie, jak on, powinni ginąć:

Żyć nie mam po co! Bo przeżyłem starą
Cnotę mych ojców, a za wami w ślady
Mógłbym iść tylko z piętnem strasznem zdrady.

Samuel Zborowski ma w sobie złączone w wysokim stopniu wszystkie zalety i wszystkie wady pióra Szujskiego. Zasadniczy pomysł, znakomity. Rozgrywający się dramat między osobami, Samuelem, Zamoyskim i Gryzeldą na tle walki dwóch odrębnych światów: szlachty, która swoim interesom podporządkowała sprawy Rzeczypospolitej, i władzy królewskiej, usiłującej opanować rozbujały indywidualizm przodującej kasty w narodzie. O ile przeprowadzenie zapowiadało się bardzo dobrze w akcie I i jeszcze w akcie II, o tyle w dalszych aktach zawodzi. A przyczyny?

Po nad niewytrawnością młodego autora i wszystkiemi innemi, góruje zasadnicza chęć zamknięcia w ramy sztuki — ścisłej prawdy historycznej. Dopóki szczegóły, przez historyę dostarczone, szczęśliwie odpowiadały wymaganiom, dopóty wszystko było dobrze. Tak powstał akt I, tak poczęści akt II. Kiedy jednak siłą rzeczy trzeba było rozwinąć zadzierzgnięte kollizye, nie licząc się z niczem innem, jak tylko z prawami dramatu, z tą chwilą prawda historyczna stanęła w poprzek lotowi fantazyi, wprowadzając do dramatu słabe, daleko słabsze wypadki, niż te, jakich ze względu na zało-

żenie wypadało oczekiwać, niszcząc w ten sposób pierwotne dodatnie wrażenie. Dla tej to prawdy historycznej w akcie III i IV akcya płynie dwoma, trzema korytami. Osoby, które powinny stanąć sobie do oczu, nie schodzą się z sobą. Szerokie przygotowania do buntu pozostały bez rozwiązania nie wyzyskane. Historyk zabił poetę. W dziejach nie wszystko rozgrywa się konsekwentnie. Są perypecye, całkiem niespodziewane, sprowadzone przez czynniki zupełnie obce w danej sprawie. Z temi dramaturg nie może się liczyć. Wszystko, co dzieje się w jego sztuce, dzieje się jedynie na podstawie założenia. Dramat, to świat zamknięty, w którym wszystko rozgrywa się samo w sobie.

To też w *Samuelu Zborowskim* rozwój końcowy wypadków prawie zupełnie nie odpowiada wymaganiom, jakie mamy prawo stawiać na podstawie wrażenia, wyniesionego z aktów I i II. Samuel, Gryzelda, Zamoyski, bledną, maleją, wszystko wysuwa się z rąk autora — jedynie prawda historyczna żyje i góruje nad wszystkiem.

VI.

Po *Samuelu Zborowskim* — *Halszka z Ostroga* jest dużym krokiem naprzód. Jest to jeden z najbardziej scenicznych utworów Szujskiego. Na teatralność *Halszki* wpłynęły zapewne liczne przedstawienia jej na różnych scenach. Autor długo poprawiał, usuwał, wprowadzał nowe sceny, a nawet akty. Pierwotwór, który przed scenami polskiemi najpierw był wystawiony w Pradze w tłómaczeniu czeskiem, spotkał się w Krakowie z ostrą krytyką Lucyana Siemieńskiego, pomieszczoną w *Czasie*. Szujski, który, jak sam przyznaje, „skrzywił się na gorzką pigułkę, ale jej nie odrzucił, owszem, połknął całą i dowiedział się z krytyki o wielu rzeczach, które przeczuwał raczej, niż rozumiał“, pod wpływem tej krytyki przekształcił zupełnie swój dramat. Charakterystycznem jest, że akty I i II wyszły z poprawy najmniej zmienione. Najbardziej wadliwe były dalsze akty, co jest zwykłem zjawiskiem w dramatach Szujskiego. „Akt I i II nie uległ znacznym zmianom — pisze autor w przedmowie — naj-

istotniejszą jest usunięcie monologu Beaty w II akcie, motywującego jej charakter i skrócenie sceny trzeciej. Akt III za to (scena 1, 2, 6, 7 i 8) uległ zupełnemu przekształceniu, a z dawnego IV aktu nic, prócz kilku słów, nie zostało. Akt V został także z gruntu przerobiony".

Usiłowania Szujskiego, aby *Halszkę* przystosować możliwie najlepiej do wymagań sceny, są znaczące. Te to usiłowania podyktowały później Szujskiemu w przedmowie, napisanej w r. 1867, słowa: „Dramatowi narodowemu wypada stanąć na wyżynie dzisiejszej sztuki, odpowiedzieć wymogom, jakie obeznana z utworami mistrzów zagranicznych publiczność stawiać ma prawo. *Wypada mu stanąć w gotowości scenicznego przedstawienia*, którego próbę przejść winien każdy utwór dramatyczny". W różnych dramatach usiłował Szujski opanować różne trudności, jakie stawia dramat — w tym wytężył wszystkie siły, aby stworzyć dramat prawdziwie teatralny. Rozumiał bowiem doskonale, jak nieodłączną rzeczą w dramacie jest przystosowanie go do sceny. Największe arcydzieło dramatyczne, które w czytaniu wywiera silne wrażenie, w teatrze blednie i zmienia się nie do poznania, jeśli twórca nie brał w rachubę teatralnych wymagań. Przepięknym jest *Horsztyński* Słowackiego w czytaniu — o ileż słabsze wywiera wrażenie na scenie. Tymczasem dramat przedewszystkiem na podyum teatralnem powinien wystąpić w całej swej świetności. Szujski, mimo, że pochłonięty był ideą prawdy historycznej, mimo, że kto inny na jego miejscu byłby patrzał z wysokości zasadniczych swych dążeń pogardliwie na rzemieślniczą stronę dramatu — położył silny nacisk na tę właśnie techniczną stronę swej sztuki.

W *Halszce* ze wszystkich dramatów jest najmniej balastu historycznego. To, co było zbytecznego, wyrzucił Szujski przy przeróbce. Tem lepiej na tle historycznie wiernem rysuje się dramat dwóch serc i walka osób najbliżej nich stojących. Akcya płynie żywo i zajmująco.

Beata Ostrogska, typ surowej i bezwzględnej matrony, chce wydać córkę swoją Halszkę za Łukasza Górkę, którego swata sam król Zygmunt August. Halszka, dziewczyna dobra, lecz trochę płocha i zuchwała, nie chce nawet słyszeć o Górce — prędzej oddałaby rękę Dymitrowi Sanguszce, choć i ten nie

przypada zupełnie do serca — jej, dziewczynie przejętej Aryostowymi bohaterami. Kiedy panna służebna wylicza jej możliwych „kompetytorów“, ona woła:

Nie, jeszcze nie Dymitr,
Dymitra lubię, gdy grzmi na Tatary,
Gdy buja w stepach: ale gdy tu przyjdzie,
To go nie lubię; po co on tu chodzi,
By znosić dumne mej matki spojrzenia?
Nie! nie! nie Dymitr! inny rycerz jakiś
Z kruczemi włosy, pod złotą przyłbicą,
Z marsem na czole, uśmiechem na ustach,
A taki wolny, dumny, jak ptak nieba...
Głupiam dziewczyna — śmiejesz się Kondusiu...
Takiego niema, tylko w Aryoście
I naszych skazkach. Nie, niema takiego!
Lecz kiedy trzeba iść za mąż, Kondusiu,
Nie chcę pysznego koroniarza Górki,
Wolę biednego mojego Dymitra.

Opiekun Halszki, Wasyl Ostrogski, popiera Dymitra, a opierając się na mocy swego prawa, zabrania Beacie wydawać ją za Górkę. Ktokolwiekby bądź popierał Górkę, nic go nie obchodzi. Hardą butę magnata wybornie scharakteryzował Szujski w niewielu słowach. Kiedy Beata podaje mu list królewski, Wasyl odpowiada:

Ho! ho! Mościa Księżno.
Będę na tyle *wolnym synem Polski*,
By się sprzeciwić. Pisma widzieć nie chcę:
Król, czyli papież — to mi wszystko jedno.
Jam głowa rodu i ojcem Elżbiety.
A co tam wasza miłość ułożyłaś,
Choćby z wszystkimi królami chrześciaństwa,
To nic, gdzie mojej nie złożę pieczęci.

Ekspozycya wyborna. Z jednej strony Beata, po której, poznawszy jej charakter, spodziewamy się, że nie ustąpi, król i Górka — z drugiej Wasyl, nieugięty magnat i Dymitr.

Pośród nich Halszka, postawiona wśród sprzecznych porywów. Miłość matki i obawa, czupurność i sympatya, jaką żywi dla Dymitra, to zawiązki, z których wyrosną prawdziwie dramatyczne kollizye. Zaznaczyć trzeba, że autor przedstawił Halszkę w I akcie jako dziewczynę, która jeszcze sercem nie wybrała. Dowiódł tem Szujski silnego poczucia prawdy dramatycznej. Gdyby Halszka kochała gorąco Dymitra, to ani jej oburzenie, ani przysięga późniejsza nie dałyby się usprawiedliwić. Tak, jak jest, stworzył tylko sytuacyę naciągniętą.

Beata przygotowała we dworze wszystko do ślubu Halszki z Górką. Dziewczyna jest nieugięta i zapowiada, że przed ołtarzem ani słowa nie wypowie. Górka ma przybyć samoczwart. Tymczasem Wasyl i Dymitr wpadają do zamku z pocztem zbrojnych, uwięziwszy poprzednio Górkę. Halszka, której matka złorzeczy, sądząc, że porozumiała się poprzednio z Dymitrem, oburzona, każe wynosić się precz Wasylowi i Dymitrowi. Lecz Wasyl nie myśli ustępować. Halszka poślubi natychmiast Dymitra. Wówczas to Beata kazała poprzysiądz córce, że będzie nienawidzieć męża. Halszka, posłuszna nakazowi matki, przysięga — a potem idzie do ołtarza z Dymitrem.

Na czem polega tragiczność sytuacyi i mających rozwijać się wypadków? Halszka przysięga, że będzie nienawidzieć męża, a później — męża tego pokocha. Jest w tem dużo sofistyki, której uczucia nie znają. Jest naciągnięcie sytuacyi, jest przedewszystkiem wpływ teatru Wiktora Hugo. I jeszcze jedna uwaga. Kollizye dramatyczne są wtenczas prawdziwie głębokie i wzbudzają współczucie widzów, jeśli wypływają z zasadniczych przyczyn, tkwiących w charakterach bohaterów. Tragiczność, w jaką popadła Halszka skutkiem przysięgi, jest następstwem nie tych głębszych przyczyn, lecz jedynie chwilowego uniesienia, które ma wszelkie cechy *przypadku*. Po za tem w rozwoju wypadków, poprzedzających sam moment tragiczny, panuje ogromna momentalność. Prawie zdać sobie nie możemy sprawy z tego, co się dzieje. Nie przyczynia się to bynajmniej do ocenienia należytego tragicznego położenia, w jakie popadła Halszka.

W każdym jednak razie akt II jest bardzo dobrze napisany, gwałtownie prowadzi naprzód akcyę i kończy się,

budząc silną ciekawość. Równocześnie jednak odzywa się w nas niepewność, co nastąpi i jak wypadki będą się rozwijać. W akcie II kończy się jakby pierwszy dramat, podczas gdy rozwój drugiego nie da się przewidzieć. Tak zapatrując się na *Halszkę,* widzimy w dwóch jej pierwszych aktach raczej prolog właściwego dramatu, niśli części jednolitej tragedyi. Składa się na to kilka przyczyn. Po pierwsze, swaty królewskie za małą rolę odgrywają w tych aktach. To też za mało wagi przywiązujemy do nich, nie obawiamy się następstw szkodliwych dla tych, którzy niemi wzgardzają. Po drugie, wypadki, zaszłe między najważniejszemi dla nas osobami — Halszką i Dymitrem, nie doprowadzone są tak daleko, abyśmy mogli przeczuwać, jaką mniej więcej drogą akcya dalej rozwijać się będzie. Halszka mogła znienawidzieć naprawdę Dymitra, mogła go pokochać i nie zważać na pierwszą przysięgę, kiedy druga przysięga, małżeńska, zobowiązywała ją do wprost odmiennego uczucia. Ogółem w tem, jak dramat dalej posuwać się będzie, autor pozostawił sobie zbytnią dowolność.

W tem też upatrywać by należało przyczynę, dlaczego akt II najsilniej zarysowuje się w naszej wyobraźni i dlaczego w dalszych aktach tragiczność słabnie, mimo, że tragiczność ta jest i rośnie. To bowiem, co dzieje się po akcie II, stanowi, jak już powiedzieliśmy, niemal oddzielny dramat, który mógł mieć dowolny przebieg, a który budową, żywością i przeprowadzeniem nie dorównuje pierwszej części.

W akcie III wytoczono sprawę gwałtu przed Zygmunta Augusta, który przy tem wszystkiem czuje się jeszcze obrażony osobiście krokiem Wasyla. Koronni panowie skazują na śmierć Dymitra. Najbardziej gardłuje za tem Zborowski i on podejmuje się wykonać wyrok, „jeśli go sądy nie znajdą ojczyste“. Zborowski czyni to z poczucia czystej sprawiedliwości. To wielki sensat, u którego jednak czyn chodzi w parze ze słowem,

Bo nie czas pożar wodą wtedy gasić,
Gdy dom sąsiada dach *mego* zapali
Piorun, co runął dziś na brata głowę,
Jest wieszczem tego, który *mnie* obali.

Rada, sama w sobie dobra, jest jednak obcem ciałem w dramacie, jak to słusznie podniósł Lucyan Siemieński (w *Czasie* r. 1861). Służy jedynie do umotywowania wyroku śmierci.

Oprócz rady, która zajmuje większą część aktu III, mamy poświęconych w tym akcie kilka scen Halszce i Dymitrowi. Halszka, pomna przysięgi, nie chce się oddać mężowi — ulegnie, ale jedynie gwałtowi. Odpowiada jej na to Dymitr:

Nie chcę takich zwycięstw!
Idźcie Elżbieto! tam pokój mej matki —
Znała was dzieckiem — marzyła, że może
Kiedyś was w zamku synową powita,
Cieniom jej świętym pod straż was oddaję...

Szlachetne zachowanie się Dymitra obudza w Halszce współczucie dla męża, za którem wkradła się miłość.

O czemu kusiciel go odział
Najpotężniejszym z wszystkich wdzięków —
Smutkiem? Póki był dziki, miałam puklerz wzgardy,
Dzisiaj swawola zginęła rycerska,
Pokorny ugiął wysokiego czoła.

List, który przyszedł z wiadomością, że Dymitra zasądzono na śmierć i infamię, przeraża Halszkę. Ona nie chce jego śmierci. Niech się ratuje ucieczką. Sama pochyli się do stóp królewskich i błagać będzie o zniesienie wyroku. Lecz Dymitr nie chce się z nią rozłączyć, mimo jej próśb. Uwozi ją ze sobą do Czech, gdzie naturalnym biegiem rzeczy współczucie dla Dymitra, spotęgowane obawą, iż śmierć go czeka, przerodzi się u Halszki w miłość. Lecz i na obcej ziemi Dymitr nie był bezpieczny. Zborowski ze zbrojnymi obsaczył go w domu w Norymberdze i w walce zabił. Tak Beata dokonała pośrednio zemsty.

Halszka wraca do kraju. Matka krząta się koło wydania jej za Górkę. Przybywa król we swaty, lecz spostrzega, że go okłamano. Z zachowania się Halszki wnosi, że kochała Dymitra. Dzięki jego obecności, może uczestniczyć Halszka

w pogrzebie męża. Potem chroni się do Wasyla. A kiedy Górka ze zbrojnymi otoczył zamek stryja, żądając jej wydania, Halszka, byle tylko nie zostać jego żoną, poślubia Siemiona, co jest dziwne, a nawet nieprawdopodobne wobec tego, że niedawno pochowała męża, którego kochała.

Halszka, jak już wspomnieliśmy, jest jednym z najbardziej teatralnych dramatów Szujskiego. Wrażenie, jakie wywiera, choć niejednolite, jest silne, a nieraz wstrząsające. Charaktery, przeprowadzone konsekwentnie i zajmująco. Dymitr, hulaka trochę i gwałtowny, dziwnie szlachetnieje pod wpływem miłości. Metamorfoza, szczęśliwie oddana. W charakterze Halszki są pewne dowolności, lecz ogółem to typ dziewczyny piękny. Niekiedy jest wprost prześliczną, jak n. p. w akcie V w czasie pogrzebu Dymitra. Wasyl, Beata, Astrolabus, astrolog Beaty — dobrze zarysowani. Sąd w akcie III pełen prawdy i ciekawy, jako epizod życia przodków. Zygmunt August w tej scenie przedstawia się ze strony bardzo sympatycznej. Dyssonansem w całości, mimo, że akty końcowe są słabsze, pięknej i jednolitej w nastroju, jest samo rozwiązanie.

Halszkę pisał Szujski pod wpływem teatru francuskiego, a zwłaszcza Wiktora Hugo, co sam przyznaje. Gwałtowne sceny, naciągane tu i owdzie sytuacye, effekta teatralne, zresztą dobrze pomyślane, n. p. pogrzeb za sceną Dymitra, budowa aktów (n. p. trzeci) są tego wymownym dowodem. Szujski szukał drogi. Każda szkoła była dla niego dobrą, jeśli tylko wnosiła coś nowego do techniki teatralnej. To też krytycznie naśladował po kolei wszystkie wybitniejsze. W *Halszce* poszedł za romantycznym teatrem francuskim, zwracając przedewszystkiem uwagę na jej sceniczność, co też w zupełności osiągnął.

VII.

Odmienną w budowie jest *Królowa Jadwiga*. Jeżeli *Halszka* tak w pomyśle dramatycznym, jak i w przeprowadzeniu ma wybitny charakter gwałtowności, to natomiast *Królowa Jadwiga* ma zakrój klassyczny. *Ifigenia* Goethego,

a przedewszystkiem dramat Racine'a ma wiele do niej podobieństwa. Kompozycya ogromnie czysta, jednolita, akcya płynąca spokojnie bez gwałtownych przeszkód i bez częstych zmian miejsca — wszystko dąży do stworzenia dramatu stylowego.

Nie z grzmiącą pieśnią dziś przed wami stoję
Bez blasków sromu świętego na twarzy,
Bez tego ognia, co się w głębi żarzy
I ran zakrzepłych zawiązki przeżera;
W przeszłości bluszczach dzisiaj skronie moje
Podobne skroniom gotyckich rzeźbiarzy,
A w dłoni rylec, co z trudem rozdziera
Nieczułe drzewa lub marmuru słoje,
Aby z nich zbudzić postać bohatera.

Nie szukał w przeszłości czynów, co rozpalają krew i ludzi zaślepionych namiętnością — pragnął odetchnąć i miasto nocy dzień słoneczny roztoczyć na scenie. Więc

Z widzeń duszy i marzeń dziejowych
Postacie zmarłych szły pod moje dłuto
I z płaskorzeźby i objęć głazowych
Podniosły głowę w twardy kamień wkutą.
Minnesingerskiej pieśni wątek złoty,
Serdeczne głosy miłosnej pieszczoty,
Dziewiczej duszy utęskniony lament,
W tajemnic pańskich gdzieś mroku się zbiegły,
Jak w tum gotycki niebieski firmament:
By się pokazać innej treści światu —
W architekturze gotyckiej dramatu.

Królowa Jadwiga, to dramat młodego serca — wszystko w nim jest, z czego się składa pierwsza miłość, pełna obaw, wzruszeń, przeczuwająca raczej, niż świadoma, świeża i pełna wdzięku, nie przepalona ogniem namiętności. Nie chodziło Szujskiemu o oddanie porywających uczuć — może nie licowałoby to nawet z surowym tonem, który panuje w jego sztuce, jak w tumie gotyckim. Pragnął oddać dramat cichy,

jaki rozegrał się w duszy młodziutkiej królowej w chwili, kiedy ta, nieświadoma jeszcze ani życia, ani cierni korony, zasiadła na tronie polskim. Odpowiedzialność, jaka na nią spadła, zaskoczyła ją zbyt nagle i w zbyt młodych latach, aby mogła nabrać pełnego przeświadczenia o tem, co ją czeka. Zbudziło się w niej jednak przeczucie, że życie, które teraz zaczyna, będzie inne, będzie całkiem niepodobne do tego, które wiodła. Kiedy wjeżdżała do Krakowa, czuła, że

Jedzie w inny świat dziwnej powagi,
Groźny jak starców tych sędziwych słowa,
Że dawne dziewczę zabiła królowa
Na zawsze — zawsze.

Przeczucie to budziła w niej przedewszystkiem obawa i pytanie, czy Wilhelm, którego kocha, zasiądzie z nią na tronie polskim. Przeszkód nie widziała żadnych, bała się jedynie, że jak to życie, które się dla niej zmieniło, tak może miłość jej będzie musiała w inną przyoblec się postać.

Pewności żadnej — dużo za to wątpień. Wszak rada przyboczna mówiła z nią o mężu jej przyszłym, czemuż nie mówiła, że Wilhelm nim będzie, Wilhelm, o którym wie świat cały, że jest jej narzeczonym. Obawy spełniają się. Burgrabia, z polecenia Dymitra z Goraya, nie wpuścił Wilhelma do zamku. Wilhelm przemocą wdarł się i staje przed jej obliczem.

Miecz przy mym boku, a ja, ja przy tobie
Klęczę i witam królowę tej ziemi,
Co moją panią była bez korony —
Rozkazów czeka do stóp twych schylony,
Żyjący ócz twych blaskami jasnemi.

Po raz pierwszy przychodzi młodej królowej walczyć z jednej strony z uczuciem, a z drugiej z prawami swego dostojeństwa. Zwycięża „królowa“. Wilhelm, jeśli nie chce „rozłączeniem wiecznem zniweczyć szczęścia“, musi panować nad sobą, musi szanować naród, na którego ziemi przebywa. Odczuwa Wilhelm zmianę, jaka zaszła w Jadwidze. I dlatego ze smutną ironią odzywa się w te przepiękne słowa:

Kadzidło tronu snać kwiat mój owiało,
Że upojony niem i zczarowany:
Powagą królów słowo twoje brzmiało,
A umysł młody dojrzał na wyżynie
Tronu, że w rady rozsądne bogaty.
Miałożby w fałdach purpurowej szaty
Inaczej serce bić pięknej dziewczynie,
Co niegdyś tylko dla kochanka biło?
Czyż jedno rano na tronie spędzone
Mą narzeczonę w królowę zmieniło?

Jadwiga lepiej zdaje sobie sprawę z położenia, niż krewki Wilhelm. Ten sądzi, że dość mu być narzeczonym, aby na tronie zasiąść — ona wie natomiast, że po za nią, po za jej miłością, jest starszyzna narodu, są inne jakieś, nieubłagane względy, z któremi dziś jeszcze się nie liczy, bo ich nie zna, lecz które przeczuwa — są wreszcie obowiązki królowej. Wilhelma kocha — rozstać się z nim — nie! o tem nawet myśleć nie chce, lecz lęka się bardzo, że

Przyjdą straszne rozłączenia wieści.

Ekspozycya przejrzysta, dla szukających w dramacie wstrząsających nerwy effektów nie zapowiada burzliwych scen, ani tragicznych kollizyj, może wydać się nawet za wątła — kto jednak odczuwać umie równie dobrze gwałtowne uczucia, jak i w pół rozkwitłe, kto niema zamkniętych oczu na wszystko, co nie jest pasowaniem się śmiertelnem, ten odczuje piękno, zamknięte w *Królowej Jadwidze*. Dramat ten traci na scenie dużo ze swej wartości — dla braku żywszego tempa dramatycznego i dla zimna, jakie wieje z lirycznych ustępów.

Akcya powoli postępuje naprzód. Ziemowit, książę Mazowsza i Władysław, książę Opolski, starają się o rękę Jadwigi. Lecz Jadwiga zbywa ich wesoło. Starszyzna przygotowuje ją powoli do swoich planów. Ani Dymitr, ani Bodzanta nie mówią wyraźnie, o co im chodzi, lecz delikatnie podsuwają młodej królowej myśli, że nie wszystko, co młoda wyobraźnia za szczęście poczytuje, jest szczęściem, że mała

nieraz boleść, choć przykra dla młodego, ochronić go może przed smutnemi następstwami wadliwego kroku. Proszą jej, aby w stanowczej chwili nie wzgardziła ich radami. Jadwiga domyśla się, do czego zmierzają, dlatego też odpowiada im, że Polsce chce dać szczęście, ale — szczęśliwa.

Wilhelm butnem zachowaniem się naraża się radzie przybranej. W najbliższym czasie ma opuścić Polskę wraz z swą świtą zbrojną, jeśli nie chce, by „miecz mu wskazał drogę". Zaskoczony bezwzględnym rozkazem, nakłania Jadwigę, aby wzięła z nim ślub potajemnie w klasztorze franciszkańskim. Przedstawia jej, że w przeciwnym razie zostanie żoną dzikiego Jagiełły, po którego rada posłała już tajemnie poselstwo. Lecz Jadwiga nigdy nie zgodzi się na krok podobny.

Przysięgłam Polsce, że żywot mój cały
Widocznym będzie, jako dzień ten biały,
Że bez jej wiedzy nie postawię nogi
Na ciemnej ścieżce podstępu i zdrady.

Wierzy jeszcze, że Wilhelm jawnie zostanie jej mężem.

W dramatach Szujskiego *Królowa Jadwiga* jest jedyną sztuką, gdzie miłość jest osią wszystkiego, gdzie para kochanków odgrywa pierwsze, wybitne role. Nawet w *Halszce z Ostroga* niema tylu scen, tak przesiąkniętych poezyą, a poświęconych miłości, jak w tej właśnie sztuce. W *Halszce* zaledwie akty III i IV mają kilka scen, w których uczucia wzajemne Dymitra i Halszki malują się silniej. W *Jadwidze* poruszył Szujski całą gammę nastrojów i odcieni miłosnych, przeszedł przez wszystkie szczeble powitania, radości, smutku, goryczy, ironii, żalu, obawy, aż do rozpaczy. Każda nowa scena między Jadwigą a Wilhelmem, to miłość, płynąca swobodnie, szeroko, owiana prawdziwą poezyą, miłość o nowym odmiennym kolorycie. Szkoda, że ujął ją Szujski w chłodną, surową formę dramatu Racine'a. Swobodna faktura *Halszki z Ostroga* bardziej nadawałaby się do niej. Lecz tak, jak jest, pomimo to, jest piękną. Dowiódł nią Szujski, że nie obce mu najdrobniejsze drgnienia duszy, zajętej ogniem tego uczucia, które prawie zupełnie wykreślił ze swojej dramatycznej twórczości.

W ślad za Wilhelmem przybywa do zamku królewskiego poselstwo litewskie, z Witoldem na czele, z prośbą o rękę królowej dla Jagiełły. Jadwiga, która tak szlachetnie postąpiła, nie idąc za podszeptem Wilhelma i jego doradcy Gniewosza, tem bardziej oburza się na radę, że po za jej plecami czyniono zabiegi i porozumiewano się z obcymi w sprawie jej zamęźcia. Dotychczas sama stała na straży swej godności królewskiej, lecz kiedy nadużywają jej dobrej wiary i chęci, nie będzie się więcej krępować żadnemi zobowiązaniami.

Szujski wybornie podkreślił dodatni rys charakteru Jadwigi—jej energię. Jadwiga słusznie się oburza. Jeżeli sama postępowała otwarcie, miała prawo żądać, aby tak samo z nią postępowano. Lecz rada przyboczna zasłania się wyższemi względami. Jadwiga nie powinna się poddawać pierwszemu wzburzeniu. Z kim losy narodu są związane, ten musi mieć w sobie dar poświęcenia swych uczuć na ołtarzu dobra ogólnego. Polska z Litwą oddawna wiodły boje zacięte, niszcząc wzajemnie swe siły — jakaż potęga powstałaby, gdyby na tronie polskim zasiadł władca Litwy! Jadwiga to, co dawniej przeczuwała, teraz słyszy i pojmuje całą doniosłość kroku, który ma postawić. Czuje, że to, co starcy mówią do niej, jest czemś tak nieubłaganem i bezwzględnem, iż uledz jej przyjdzie — czuje to i dlatego na myśl o tem buntuje się i wzburza:

Wyście marzenia me zniszczyli rano
I odepchnęli głowę ukochaną,
Którą pragnęłam obaczyć w koronie...
Wy chcecie wieczór, by w rozpacznem łonie
Zajął się ogień poświęcenia święty?
Twarda dłoń wasza i duch nieugięty!
Na prawo wasze mam prawo cierpienia,
Na waszą przemoc mam upór rozpaczy!

W gorączce gniewu godzi się na projekt Wilhelma. Kiedy będzie jego żoną, już nikt nią rządzić nie będzie. Ale nad jej myślami i jej czynami wisi, jak nieubłagane *fatum* — bojaźń, że jednak stanie się inaczej, jakby chciała,

jak chce, jak postanawia. Działa, jak jej uczucia każą, lecz w duszę jej tak głęboko zapadły słowa jej doradców, potrzebę poświęcenia tak bardzo, choć nieświadomie, odczuwać poczyna, że w stanowczej chwili, kiedy energia jej wobec nowych przeszkód tem silniej jeszcze powinnaby wybuchnąć, ulega jak dziecko gorącym słowom Dymitra.

W nocy zaskoczona przez panów polskich w krużganku klasztoru franciszkańskiego w chwili, kiedy podąża wziąć potajemnie ślub z Wilhelmem, po pierwszym wybuchu uniesienia odstępuje od swego zamiaru. To jeszcze nie stanowczy, ale ogromny przełom w jej duszy; całem jestestwem należy jeszcze do Wilhelma, ale już pomiędzy nią a nim otwarła się przepaść, którą widzi i której przekroczyć już sił nie będzie miała. Na krok jeszcze żaden nie zdobędzie się, rezygnacya jednak wstąpiła w nią w miejsce oporu. Na własny ból i miłość będzie już patrzeć chłodno, jak obcy człowiek.

Tak zapewne Szujski pojmował jej stan psychiczny. Wprawdzie nie wszędzie starał się o jednolitość i w potokach słów (zwłaszcza w scenie I aktu IV, scenie zbyt długiej, a przez to nużącej), zatarł czystość rysunku, lecz ogółem umiejętnie pojął i przeprowadził Jadwigę w tej przełomowej chwili.

Fatum, płynące ze zbiegu okoliczności i z jej prawdziwego poczucia obowiązków, poczyna się powoli spełniać. Przybywa Jagiełło. Sztuka nabiera z jego zjawieniem się więcej życia. Dotychczas akcya toczyła się powoli — brak jej było bezpośredniego bodźca. Jagiełło wnosi ze sobą cały odmienny świat pojęć. Nadaje akcyi charakter stanowczy, męzki.

Kontrast, który udało się wydobyć Szujskiemu przez przeciwstawienie Jagiełły Wilhelmowi i dworowi polskiemu, jest znakomity. Sceny, w których występuje Jagiełło, są najlepsze w całej sztuce. Wszystkie głosy rozdane, chór jest pełny i silny. Z barbarzyńca, za jakiego Jadwiga uważała litewskiego księcia, wydobył autor półtony uczuć, o jakich niktby nie przypuszczał, że mogą się znaleźć w piersi syna puszcz nadniemeńskich. Jagiełło, który dużo słyszał o Jadwidze, uderzony jej pięknością, mięknie. W szorstkich zwro-

tach wypowiada taki podziw i taką uległość, że otoczenie jego poznać go nie może. Dowiedziawszy się, że Wilhelm jest jej narzeczonym, gotów wyrzec się jej ręki, byle jej nie wyrządzić najmniejszej przykrości. On dla niej za dziki, za obcy:

Więc wrócę do dom, do Litwy książęcej,
Lecz was już nigdy nie zapomnę więcej.
Zamknę się w zamku wileńskiego mury
I będę dumał jak puszczyk ponury
O waszej cudnej postaci i twarzy
Lub będę szalał z hufcami bojarzy...
Bo kto was ujrzał, a kto nie posiędzie,
Temu ponuro musi być na świecie.

Jadwiga wzruszona.

Wpada Wilhelm, wbrew zakazom. Wyzywa Jagiełłę — miecz rozstrzygnie po czyjej stronie słuszność. Wszystko burzy się w księciu. Nie przyzwyczajony nigdy do pasowania się ze swemi popędami, w obliczu Jadwigi przezwycięża się:

Toć gdybym wiedział, że czyn taki mały
Mógłby mi zjednać skarb królewskiej chwały
I ową panią piękną jak jutrzenkę —
Książę rakuzki! tobym prawą rękę
Odciął i rzucił ci na plac bojowy,
A lewą dosiągł twojej złotej głowy.

Lecz Jadwiga nie dopuszcza do starcia. Wilhelm obraził majestat królewski, dobywając w jej obliczu miecza, Dymitr będzie przeto nad nim czuwał, aby tron od dalszej uchronić swawoli. W duszy Jadwigi coraz silniej odzywa się głos obowiązków—dzieje się to powoli, lecz stale—psychologiczna prawda zachowana z prawdziwie artystyczną miarą.

Zdobywszy się na ten krok, Jadwiga na razie widzi jedyne wyjście z sytuacyi — w zrzeczeniu się korony. Lecz rozmowa z Jagiełłą sam na sam sprowadza inne rozwiązanie. Młoda królowa, poznawszy jego ogromną szlachetność uczuć i oceniając jasno całą doniosłość czynu, którego spełnienie od niej jedynie zawisło, oddaje mu swą rękę. Lecz

i teraz Jagiełło nie chce przyjąć jej ofiary. Wie, że byłoby to z jej strony poświęceniem. On myślał, że jest wolna. Panowie polscy zwiedli go. Nie chce zamykać jej życia. Będzie cierpieć, lecz ona przynajmniej będzie szczęśliwa. Szlachetność jego wzmacnia postanowienie Jadwigi. Czyni tak, jak jej wyższy obowiązek każe. W pięknej scenie żegna się Wilhelm z Jadwigą. I on korzy głowę przed jej postanowieniem.

Królowa Jadwiga, jak już wspomnieliśmy, jest w kompozycyi sztuką najlepiej pomyślaną przez Szujskiego. Być może, że przyczyniła się do tego szczęśliwa dążność zastosowania się do wymagań klassycznego teatru francuskiego, a przedewszystkiem do zachowania jedności czasu. Prawidło owo, żądające od twórcy, aby przeciąg czasu, w którym ma rozegrać się jego dramat, nie przenosił doby, zmusza go zarazem do obmyślenia bardziej jednolitej akcyi. W sztukach o dowolnym okresie czasu, gdzie miesiące i lata mogą upływać między aktami, łatwiej o rozproszenie akcyi, łatwiej faktami *historycznemi,* dobremi i prawdziwemi ze względu na historyę, lecz nie ze względu na sztukę, zastąpić samą akcyę. Tymczasem akcya, która ma rozegrać się w pewnym ograniczonym przeciągu czasu, może, rzecz naturalna, obrać tylko jeden jakiś fakt historyczny za ideę i na nim osnuć całą sztukę. Nie może posługiwać się wypadkami, które zdarzały się w różnych czasach, co pociąga za sobą niebezpieczeństwo zatracenia jedności dramatycznej, a jeśli je zgromadzi, to musi je uczynić tak bardzo zależnemi od siebie, tak bezpośrednio wypływającemi jeden z drugiego, żeby możność ich spełnienia się w owym ograniczonym okresie czasu wydała się prawdopodobną. Ogółem prawidła jedności czasu, jak i miejsca (do pewnego stopnia), przeciw którym tak bardzo burzono się — zapewne, że słusznie z niektórych względów — ma wielką doniosłość w twórczości dramatycznej. One to zmuszają artystę do przemyślenia osnowy, do ścisłego uwarunkowania wypadków, które zajdą w jego sztuce, ogółem zmuszają go do poprawnej kompozycyi. Wystarczy przejrzeć wszechświatową literaturę dramatyczną, aby przyznać, że wszystkie dzieła teatralne, w których autorowie starali się zachować jedność czasu i miejsca, najmniej chromają

pod względem kompozycyi. Natomiast wszystkie dzieła tak szkoły romantycznej, jak i nawet genialnego Szekspira, które nie krępowały się owemi prawami klassycznych jedności, najwięcej właśnie błędów mają w kompozycyi.

Szujski uniknął w *Królowej Jadwidze* tych wad, które najczęściej występują w jego dramatach. Poselstwo litewskie i staranie się Jagiełły o rękę Jadwigi, to był fakt historyczny, jak i to, że Wilhelm był jej narzeczonym. Wszystko, co poeta dał po za tem w swym dramacie, było stworzone fantazyą. Pragnąc, choćby w pewnym stopniu, zachować jedność czasu, musiał tak akcyę rozłożyć, aby każda scena następna była bezpośrednim wypływem poprzedniej. W każdym innym dramacie osnowa, z jakiej powstała *Królowa Jadwiga,* byłaby niewystarczająca, za krótka. Akt jeden, najwyżej dwa, zrobiłby z niej Szujski, a uzupełnienia poszukałby może w historyi. Tu musiał poprzestać na tym jednym tylko, szczupłym wątku. Być też może, że dlatego mamy w *Jadwidze* tyle scen przydługich. Autor musiał rozszerzać się, jeśli chciał stworzyć dramat pięcioaktowy.

Cokolwiekbądź jednak złożyło się na to, kompozycya tego dramatu jest najczystszą i najbardziej jednolitą. Pierwsze trzy akty za mało mają życia, za mało w nich się dzieje — zato dwa ostatnie, a zwłaszcza wyborny akt IV, nie mają prawie sobie równych w twórczości Szujskiego. Są inne, bardziej wstrząsające i tragiczne, atoli nie łatwo wskazać takie, któreby tak swobodnie i logicznie wypłynęły z kompozycyi, tak dobrą były częścią w całości i tak jednolite w swym charakterze. W *Jadwidze* jest zarazem najmniej ubocznych epizodów. Poeta najzupełniej opanował temat. Jeśli co zarzucić można jego sztuce, to chłód i przewlekłość scen, zwłaszcza w trzech pierwszych aktach.

Zrzekając się zobrazowania gwałtownych wypadków dziejowych i zbytniej historyczności w gromadzeniu materyału, najwięcej zwrócił uwagi po za kompozycyą na psychologię osób. Uczucia, które oddaje, są subtelne. W przeprowadzeniu charakteru Jadwigi niema żadnego fałszu, a jest ogromna rozmaitość. Jedynie retoryczność jej szkodzi, zacierając w potoku słów niejeden rys świetnie zaznaczony. Jagiełło również szeroko jest nakreślony, a nad Jadwigą ma

tę nawet wyższość, że silniej przemawia do wyobraźni. Postawiony w kollizyi dla niego samego niezwykłej, oczarowany urokiem młodej królowej, burzliwy, a jednak wbrew swej naturze panujący nad sobą, był nader wdzięcznym przedmiotem dla psychologa. Zdaje się, że Szujski najbardziej ukochał go ze wszystkich postaci swego dramatu. Na takie akcenta szczerości, na taką prawdę uczucia nie zdobywa się żadna z innych osób. Postać jego jest najsilniejszą i najpiękniejszą stroną dzieła. Wilhelm, to butny, germański książę; kocha szczerze, więc dużo naszej sympatyi po jego stronie. W rozwiązaniu końcowem za mało jest wierny swojemu charakterowi, zbyt chłodnym, kiedy musi uledz konieczności—po za tem maluje się jasno i energicznie. Z reszty osób Witold i Dymitr z Goraya są najlepiej zarysowani.

Jednym z najogólniejszych zarzutów, który trzeba podnieść, kiedy mówimy o powyższym dramacie, jest ten, że uczucie, wypowiedziane przez autora, z małemi wyjątkami nie płynie prosto z serca, że znamionuje je dziwna oschłość, warząca na ustach jego osób każde niemal bardziej gorące słowo. Jedynie Jagiełło szczęśliwszym jest pod tym względem od innych osób dramatu.

VIII.

Tragedya *Zborowscy* jest bardzo ciekawą ze względu, że Szujski osnuł przed laty na tym samym temacie *Samuela Zborowskiego.* Czy i o ile różni się później powstały dramat od pierwszego, o którym sądził poeta, że zaginął? i w czem jest wyższy? Z odpowiedzi będziemy mogli wnosić o zmężnieniu i rozwoju talentu Szujskiego. Wszak *Zborowscy* powstali w dwanaście lat po *Samuelu Zborowskim.* Zapewne, że wspomnienia odgrywały tu niemałą rolę, mogły nawet krępować twórcę w swobodnem obmyśliwaniu tematu — tem więcej zato znaczące będą zmiany, jakie zaszły.

W *Samuelu Zborowskim* akcya płynęła ogromnie szerokiem korytem, lecz wszystko było w niej luźne. Autor chciał bardzo wiele powiedzieć, chciał wszystko powiedzieć, o czem mu historyczne studya mówiły i dlatego w nawale

szczegółów, stracił z oczu całokształt. Miał nagromadzonych kollizyj bardzo wiele, miał liczny zastęp osób, które chciał wprowadzić do dramatu, lecz to było też powodem, że ledwie począł rozwijać jedną z owych kollizyj, ledwie zwrócił baczniejszą uwagę na pewną z wprowadzonych postaci — już o niej zapominał, już zajmował wyobraźnię inną, w skutek czego znajdujemy w *Samuelu* bardzo dużo przygotowań do rzeczy, które mają nastąpić, lecz nie znajdujemy ich rozwinięcia i następstw. I tak po akcie I możemy spodziewać się, że bracia Samuela odegrają większą rolę w dramacie, po szerokich przygotowaniach do buntu szlachty, że bunt zaważy silnie w perypecyi dramatu lub w jego rozwiązaniu, po Zamoyskim, że nie będzie w cień usunięty — tymczasem wszystko to nas zawodzi. Dramat w miarę, jak rozrasta się, rozpada się, traci na jasności motywów, a wypadki, owi *dii ex machina,* muszą pod koniec wiązać z trudem i niefortunnie to, co zagubiło się w biegu akcyi. Tragedya *Zborowscy* już pod tym względem daleko odskoczyła od swego pierwowzoru. Nic tu niema z owej chaotyczności. Każde słowo jest celowe i każdy krok. Jedno drugiemu odpowiada, jedno z drugiego wypływa.

W *Samuelu* bracia jego nie mieli żadnej bezpośredniej przyczyny, aby z nim współdziałać. Możemy jedynie przypuszczać, że robią to ze względów rodowych. Działaniu ich brak też z tego powodu głębszego umotywowania. Tu w *Zborowskich* każdy z braci staje się nieprzyjacielem króla z *własnych, osobistych* względów: Krzysztof — bo król nie chce mu powierzyć najmniejszego nawet urzędu, a dla niego samego ma tylko jedno słowo wzgardy „bezwstydny“; Andrzej — bo zawiódł się w swych obliczeniach. Przypuszczał, że kiedy Batory zasiędzie na tronie, odpłaci mu się sowicie za to, iż na elekcyi skutecznie poparł jego kandydaturę, że spłyną na niego łaski i zaszczyty. Król jednak nie spieszy się z uznaniem jego zasług. Andrzej upomina się wprost o nagrodę, prosząc o pieczęć koronną. W mowie swej jednak daje uczuć dotkliwie Batoremu, jak ten mu wiele winien. Przepysznie odpowiada mu król:

Gdzie ja, tam gróźb się kończy panowanie!
Z pięścią po zaszczyt przyjść wam nie pozwolę.

Wolność szanuję, lecz skarcę swawolę.
W świątyni sejmu piszcie wasze prawa;
Wykonać — moja powinność i sława.
Moim jest wybór tych, co wykonują
I biorę takich, *którzy mi przystają*
Jak płaszcz do ramion, jak miecz do prawicy.

Nic dziwnego, że potem wstawienie się Andrzeja za bratem Samuelem, aby zdjęto z niego bannicyę, pozostaje bez skutku. W pierwszym dramacie Samuel sam za sobą się wstawił, co było mało prawdopodobne i miało zarazem dużo w sobie romantyczności. Wszakże stateczna Gryzelda ukryła go w komnacie, aby w stosownej chwili przypuścić go do kolan stryja. Tu tego niema. Drobny to szczegół, lecz świadczy o dojrzałości poety.

Obydwaj bracia, Krzysztof i Andrzej, bezpośrednio czują się skrzywdzeni. Przytem Szujski położył silny nacisk na ich dumę rodową. Ona to nadaje do pewnego stopnia Andrzejowi i Samuelowi pewien polot ducha.

Nie z czczej ambicyi rosną moje chęci —

mówi Andrzej —

Z domu je wziąłem, co możny i duży,
Od swej kolebki Polsce wiernie służy,
Którego sława, nie blask pusty nęci,
Z domu, co w górę wzniósł się krwią i potem
Pokoleń zbrojnych prawem i brzeszczotem.

Nie poprzestał na tem Szujski, zróżniczkował ich jeszcze więcej. Samuel najszlachetniejszym jest z nich wszystkich. Andrzej szorstki jest, gwałtowny i ambitny. Jeśli będzie chciał się mścić, to brata gotów poświęcić, byle dopiąć celu; Krzysztof upadł z nich trzech najniżej; on jest zakałą rodu. Pierwsi dwaj cierpią go tylko w swym domu i dają mu nieraz uczuć swą wzgardę.

Zindywidualizowawszy w ten sposób charaktery trzech braci, nadał Szujski większą siłę rozpędową akcyi. Czuł to widocznie sam, kiedy nazwał swą tragedyę: *Zborowscy.* W gruncie rzeczy jednak główną rolę odgrywa Samuel.

Wprawdzie usiłował Szujski dla usprawiedliwienia tytułu dać rozwiązanie osobne dla każdego z braci, jak n. p. dla Krzysztofa w epilogu, lecz to bynajmniej nie zmienia postaci rzeczy. Epilog jest zbyt luźnie złączony z całością, a nawet całkiem zbyteczny; co się zaś tyczy Andrzeja, to ten w ostatnich aktach nie odgrywa takiej wybitnej roli, żeby go można uważać za równorzędną osobę z Samuelem.

Prócz tych zasadniczych różnic charakteru i interesów, umiał autor każdego w odmienny sposób pojąć i przeprowadzić. Odskok to ogromny od *Samuela*. W *Zborowskich* Szujski jest znakomitym psychologiem — tam nim jeszcze nie był.

Mówiąc o rodzinie Zborowskich, trzeba jeszcze o jednem wspomnieć. Trzej bracia tak, jak ich autor przeprowadził w dramacie, mimo, że Samuel ma w sobie dużo szlachetności, tworzyliby za wielką czarną plamę w sztuce. Dla złagodzenia przykrego wrażenia—jak malarz na tło ciemne rzuca jasną smugę, wywołując tem jeszcze większy kontrast—tak samo Szujski zarysował przelotnie w dusznej atmosferze domu Zborowskich ich matkę, Annę. Ślepa staruszka jest prześliczną postacią w tragedyi. Wieje od tej słodkiej, cichej kobiety, taki urok i takie piękno, jak od żadnej innej. Stwarzając ją, i to stwarzając świadomie, dowiódł Szujski wysokiego poczucia artystycznego.

W kompozycyi pominął prolog, który poprzedzał *Samuela*, a który, jak to na swojem miejscu zaznaczyliśmy, jest przewlekły i nawet zupełnie niepotrzebny. Pominął również postać Włodkowej, która w pierwszym dramacie odgrywa pod koniec znaczniejszą rolę. Wypadły przez to sceny niesmaczne. Zmieniło się również rozwiązanie. Po za tem tak pochód weselny, jak i podburzanie szlachty, ściągnął do właściwych rozmiarów, uwalniając się przez to od niepotrzebnego balastu i robiąc miejsce dla scen ważniejszych, rozgrywających się między głównemi osobami. Wszystkie powyższe zmiany wyszły na dobro sztuki.

Akcya w *Zborowskich* toczy się mniej więcej w ten sam sposób, jak w *Samuelu*. Batory nie zdejmuje bannicyi z Samuela, Zamoyskiemu oddaje rękę Gryzeldy i pieczęć koronną. Zamoyski wie, że tym jednym krokiem stworzy

sobie dwóch nieubłaganych wrogów, Samuela i Andrzeja. Boi się tej przyszłości, która nadejdzie.

W rozumie ludzkim niema na to głosu,
W obszarach myśli niema na to rady:
Tocz się do końca, straszna falo losu...

Przybyły wyborne sceny w domu Zborowskich. Charaktery Krzysztofa i Andrzeja rysują się ostro. Andrzej chętnie wygnałby Krzysztofa, bo

Dziś kto pragnie strzały nienawiści
Na dom Zborowskich, ciebie w twarz nam miota:
W garść bierze brudy twojego żywota
I kala niemi tarcz naszą herbową.

On zhańbił ich ród, ponieważ błagał króla o podły jurgielt po jakimś tam mieszczaninie. Na to odpowiada szyderczo Krzysztof:

Co głupsze powiedz: wsadzić na tron Bata,
Szargać fortunę, płuca mową zrywać,
A potem, kiedy ominie zapłata,
W zborowskim zamku *Dies irae* śpiewać,
Widzieć jak pieczęć taka pożądana
W dom szerepetki Zamoyskiego Jana
Idzie... czy strasznym bywszy wprzódy wrogiem,
Przed zwycięzkiego stanąć króla progiem
I rzec: mych zębów doświadczyłeś panie,
Daj co zakąsić, bo pokąsam jeszcze?

Nie chce z nim również mieć nic wspólnego Samuel, ale wiadomość o tem, że bannicyi nie zdjęto z niego, miarkuje go. Będzie potrzebował pomocy Krzysztofa, choć nim gardzi. Jeszcze nie wie, co pocznie, którą z dwóch dróg wybierze, lecz działać musi. Albo wzburzyć szlachtę, powściągnąć króla, a potem na karku Moskwy z nim się pojednać, lub uderzyć na Wschód i tam królestwo sobie zdobyć. Jeszcze tylko miłość go wiąże. Lecz i tu Krzysztof wywodzi go

z błędu, podając mu z drwinami list, w którym król zaprasza miłych mu na gody weselne kanclerza z Gryzeldą. Przepiękne miejsce. Samuel blednie — ugodzono go w samo serce, lecz tembardziej drwin brata nie zniesie.

Milcz Waść! cios wielki! nie puszczę nikomu...
Musi tu cicho być jak w zmarłych domu...

Lecz sprawa wspólna i chęć zemsty wnet godzi ich ze sobą. Kiedy Samuel chce jawnie działać, Andrzej układa inny plan — piekielny. Samuel i Krzysztof padną ofiarą, ale i król padnie. Oto Samuel pojedzie na sejmik, aby zawiązać konfederacyę. Zamoyski, którego on (Andrzej) uwiadomi, będzie musiał uwięzić Samuela i skazać na śmierć, jako bannitę. Wtenczas Kościesza, sługa Krzysztofa, zabije króla na polowaniu. Królobójstwa szlachta nie darowałaby im, lecz śmierć brata Samuela zatrze lub przynajmniej zmniejszy wrażenie.

Samuel, który domyśla się, co zamierzają zrobić bracia, zabija Kościeszę na polowaniu w chwili, kiedy ten czyhał na króla i sam oddaje się w ręce sprawiedliwości. A choć potem po wydaniu na niego wyroku śmierci wykrywa się jego niewinność, błaga Zamoyskiego, aby pozwolił mu umrzeć, bo chce pokryć hańbę rodu swego, bo wreszcie czuje, że życie jego zmarnowane, a tam, w grobie, czeka już na niego Gryzelda.

Rozwiązanie daleko logiczniejsze, niż było w *Samuelu*. Tam nietylko, że było dużo rozczochrania romantycznego, ale także i wiele niejasności.

Wartość *Zborowskich* jest bez porównania wyższa od *Samuela*. Jako artysta i jako psycholog, złożył Szujski w *Zborowskich* niezaprzeczone dowody wielkiego postępu. Najważniejszą dla nas stroną dramatu jest daleko silniej zaakcentowana dążność utworzenia obrazu ścierających się ze sobą podówczas prądów w Rzeczypospolitej. Z jednej strony mamy rodzinę Zborowskich, która skupia w sobie wszystkie niemal wady rozbujałej szlachty. Jest ona jaskrawym przykładem, jak bardzo dobro Rzeczypospolitej uważano za równoznaczne z ambicyami i interesami jednostek. Z drugiej strony stoi król, który jedynie mógł umocnić skołatane państwo,

i człowiek, który nie dzięki przeszłości swego rodu, lecz dzięki swemu talentowi, wyrósł i wspomagał króla w jego przedsięwzięciach. Z jednej strony rozstrój, z drugiej pragnienie ładu państwowego. Samuel bierze niejako na siebie winę tej całej rzeszy szlacheckiej i magnackiej, która zakochana w prywacie i złotej wolności, gotowała grób Rzeczypospolitej. Wolał umrzeć, jak patrzeć na podłość swych braci. Przy całym swym rozwichrzonym charakterze, miał jeszcze dużo poczucia prawości.

Że Szujski w *Zborowskich* po za samą tragiczną kollizyą chciał coś więcej powiedzieć, świadczy o tem epilog. Ten dzielny król, a umierający, stwarza swą śmiercią bezdennie smutny widok. Jako część w całości epilog jest zupełnie zbyteczny — jako wyrażenie idei, jest potrzebny. Poprzez całą tragedyę kroczy „tajemniczo ów Bóg dziejów, kroczy pośród zmarłych i upadłych i pisze na ich twarzach wyroki swoje święte“.

IX.

Najgłębszym z dramatów Szujskiego i najpiękniejszym jest bezsprzecznie *Wallas*. Początkowo, a mianowicie w *Dzienniku literackim* w r. 1860 wydał go autor bezimiennie, opatrując go następującym przypiskiem: „Dramat *Wallas* nieznanego i niesławnego poety znalazłem przypadkiem w jakiejś antykwarni. Datuje się on z czasów walterskotyzmu i ma widoczną barwę historyczną. Z drugiej strony są w nim zachcianki naśladowania języka i stylu, ba, nawet charakterystyki Szekspira. Ale do tłómaczenia tego małoznaczącego utworu skłoniło mnie co innego. Postacie w *Wallasie* zadziwiły mnie dziwnem podobieństwem z rzeczywistością (zdaje się naszą, lecz tego Szujski nie dopowiedział). Publiczność oceni, czym się nie omylił w wyborze“. W wydaniu dramatów z r. 1867 przypisku tego już niema. Dlaczego Szujski chciał początkowo pozostać w ukryciu, nie wiadomo. Być może, iż obawa przed cenzurą skłoniła go do tego.

Wallas jest napisany z prawdziwym polotem poetyckim. Co złożyło się na to, trudno wyrokować. Prawdopo-

dobnie Szujski, nie myśląc może nawet o wystawieniu (dowodem tego tytuł sztuki: „poemat dramatyczny“), chciał się wypowiedzieć, chciał może pod przenośnią wypowiedzieć to, co sam bezpośrednio przechodził i czego był świadkiem, co go bolało i co było jego poglądem na sprawę narodową — to też uczucie popłynęło swobodnie, nie krępowane żadnemi względami.

Wallas jest allegoryą stosunków naszych politycznych przed r. 1863. Szujski pisał swe dzieło przed krwawą tragedyą ostatniego powstania, przeczuwał je zapewne, obawiał się może. W każdym razie *Wallas*, pisany jakby pod wpływem strasznej klęski narodowej, nie stracił nic na swej wartości, mimo, że stan nasz polityczny zmienił się na gorsze po r. 1863—przeciwnie, zyskał. Ktoby w szczegółach chciał szukać symbolów, trudziłby się daremnie, w ogólnych jednak zarysach i rozrzuconych po sztuce myślach *Wallas* jest prawdziwą i głęboką allegoryą.

Uciemiężani Szkoci buntują się przeciw Edwardowi, królowi angielskiemu. Na ich czele staje Jan Balliol, dawny ich władca. Nad rzeką Tweed spotykają się oba wojska. Edward przyrzeka powstańcom przebaczenie, jeżeli uderzą w pokorę. W jego imieniu przemawia dumnie Hereford:

Earle i lordy i dowódcy klanów!
Z rumaków kornie zejdźcie na ziem twardą
I kark ugnijcie przed naszą pogardą.
Bo jak my przejdziem, przejdziem z wielką mocą,
Z mieczami zemsty, co was pogruchocą,
Z bułatem panów, co sług o ziem miotą —
A dzień zaciemnim bojowisk kurzawą
A noc rozjaśnim łuną ogniów złotą!
Bo jak my przejdziem, Tweeda będzie krwawą,
Aż się ocean od niej zarumieni,
A w górach waszych zabraknie jeleni.

Na to odpowiada mu Mar:

Mnie Szkocya królową,
A królem Balliol. Z prawicą na kordzie

Stoim nad rzeką, nie przechodząc brodu —
Chwalebny przykład dla twego narodu —
Stoim gotowi w ojczyzny obronie
Przeciw najeźdźcom i zdrajcom obłudnym,
Co w owczej skórze obrońcy i druha
Wilczego w sobie ukrywali ducha.

W kilku słowach scharakteryzowały się obie strony. Jedna butna i wyzywająca, bo przemoc ma za sobą, druga pełna godności.

Bitwę przegrali Szkoci. Stary Duglas rwie włosy z rozpaczy. Jedyna twierdza, Dunbar wpadnie w ręce Anglików, a z nią razem wszystko, co jest szkockie. Lecz lepiej już zginąć pod gruzami twierdzy, niż żyć, kiedy wszystko stracone. Monteith podziela zdanie Duglasa. Jeden tylko Wallas sprzeciwia się:

Ty żądasz śmierci, kiedy Szkocya kona?
Ty żądasz śmierci, aby pieśń na grobie
Jak puzan chwałę wyśpiewała tobie?
Ja żądam życia, powietrza i słońca,
Ja żądam życia, żądam sił Samsona!

Lecz Monteith nigdy nie zgodzi się na to. Naród nie powinien przeżyć swej klęski. Przez jego usta Szujski każe przemawiać tym, dla których utrata politycznego bytu Polski była utratą wszystkiego i którzy w mieczu widzieli jedyną nadzieję odrodzenia narodu. Choćby zaś i miecz zawiódł, to krwi wylanej nie szkoda. Umrzeć lepiej, niż poddać się. Im gorzej, tem lepiej.

Z wieżycy zamku znieśmy szmat sztandaru —

woła Monteith —

W sztandar się zwińmy, jak w szatę grobową,
Brat każdy bratu cios łaski wymierzy:
Tak niech nas widzą zdrajcy i wyrodni,
Jak umieramy godni krwi rycerzy,
Godni pradziadów...

Na to odpowiada w przepysznych słowach Wallas:

Lecz Szkocyi niegodni!
Biada, kto piękność dumnego konania
Przeniósł nad życie trudu i nadziei,
Kto w bohaterskiej postaci się słania
W grób, przed uciskiem jasne oko klei —
Gińcie! ja życia chcę, ja w odległe klany
Chcę z urną matki polecieć umarłej,
Otworzyć oczy, które się zawarły,
Naostrzyć miecze, które przytępiały,
Ja chcę tem widmem matki ukochanej
Świecić, jak w nocy świeci księżyc biały,
Póki się słońce krwawo nie zrumieni,
Nie błyśnie zorza dnia, co nas odmieni....

a wkrótce potem woła:

Bracia i druhy! za mną! pójdź Duglasie!
Zdobędą mury, mężów nie zdobędą!
Ucisną ciało, ducha nie posiędą.
Duch nasz, ojczyzny nieśmiertelne ramię,
Z murów Dunbaru, z ciała się wyłamie!
Nad każdą górą i nad każdym jarem
Drugim, niezgiętym wyrośnie Dunbarem...
Podwalin jego w głębi serc grzebionych,
Anglika bystre oko nie dośledzi...
Chodźmy! ten łańcuch, co nas miał ciemiężyć,
W przepaść puścimy, by zejść i zwyciężyć!

W poezyi poromantycznej nikt nie rzucił u nas potężniejszych słów, mówiących za całe poematy. W tych niewielu zdaniach zamknął Szujski myśli, które dziś stały się podstawą odrodzenia narodowego, myśli, w których tkwi tajemnica naszego bytu i ciągłego podnoszenia się, myśli, którym większych i bardziej ogólnych i bardziej głębokich trudno przeciwstawić. W nich kryje się cały nasz program na jutro i nasza niezawisłość narodowa, mimo pogromu politycznego. W poezyi jeden Szujski streścił znakomicie wszystkie hasła pracy organicznej, wszystkie hasła pracy u podstaw, hasła intellektualnej tężyzny i samodzielności. Wallas,

to duch opiekuńczy narodu, duch, który w chwili rozpaczy i ogólnego zwątpienia, w sam czas wskazuje nowe drogi pochodu, żmudniejsze, lecz pewniejsze. W życiu Europy, wymazani z kart politycznych, nietylko nie zamieramy, lecz przeciwnie, rośniemy na siłach, a że tak jest, zawdzięczamy to pomnażaniu swoich sił duchowych i materyalnych. Dziś już nikt nie może wątpić, że droga, po której jako naród kroczymy, jest drogą ocalenia. Wówczas, kiedy Szujski pisał *Wallasa,* więcej było wiary w los szczęścia, niż wiary w siebie samych, więcej entuzyazmu i wybujałości, niż woli i zimnej krwi. Powstanie z r. 1863 było ostatnim naszym porywem zbrojnym, po raz ostatni rzuconą kartą na ów los szczęścia. W niem to miały stać się czynem słowa Monteith'a:

Z wieżycy zamku znieśmy szmat sztandaru,
W sztandar się zwińmy, jak w szatę grobową...

Nie stały się — Wallas narodu zwyciężył tak, jak zwycięża w dramacie.

Wyszedł z twierdzy ze brojnymi, aby życie unieść. Spadła klęska na Szkocyę, ale Szkoci żyli. Wśród nich byli jedni, ludzie niskiego ducha, którzy pochlebstwami usiłowali wkraść się w łaski króla Anglii, Edwarda. Byli drudzy, których ambicya zaślepiała tak, iż nie mogli ścierpieć obok siebie innych na stanowiskach, przodujących w narodzie. W tych gotowym był grunt do wydania chwastu zdrady. Byli wreszcie tacy, których tyran uwiózł z kraju i kazał zabijać w nich ducha przewrotnym systemem nauki.

Po opuszczeniu grodu przez Wallasa, lud szkocki popadł w rozpacz. Lecz ci, którzy uszli z pogromu, wierząc w odrodzenie narodu, podnoszą ducha swych współziomków.

W góry nam bracia! zbudźmy klany śpiące,
Z gór strumieniami spłyną nasze dzidy!

Lud budzi się, choć powoli, budzi się do tej służby, której życie swoje poświęcił Wallas — do służby dla ojczyzny:

Gdy ty zapukasz w serce czyje skrycie —
mówi Wallas w apostrofie do ojczyzny —
To wstać mu jeno i spieszyć za tobą
Boleści piekłem, strat drugich żałobą,
Jako za śmiercią, co rozcina życie;
Opuścić wszystko, co pierś ukochała:
Bo ty ojczyzno jesteś jak śmierć biała —
Kto idzie z tobą, nie weźmie nic z sobą.

Szkoci powstają na nowy bój. Bitwa — Wallas potrzebuje pomocy, trzykrotnie wzywany Monteith nie przybywa z posiłkami. Zazdrość nurtuje w nim. Chce dać uczuć Wallasowi, że jest mu potrzebnym. Wreszcie uderza na wroga — Szkoci zwyciężają. Wojsko jednak obwołuje go zdrajcą. Tyle krwi popłynęło niepotrzebnie. Los Monteitha w ręku Wallasa. Lecz Wallas rozumie pobudki, które kierują krokami Monteith'a. Wie, że Monteith może oddać wielkie usługi ojczyźnie, jeśli ambicyi jego nie stanie się zadość.

Ha! z duszą orła, z olbrzyma ramieniem —
woła przecież jego współzawodnik —
Czemuż *sam* niemam być Szkocyi zbawieniem?
Czemuż sam niemam w wielkim dniu jej chwały
Wywieść ją z grobu, jak archanioł biały?

Czyż nie taką była nasza emigracya? Wszak partye i ludzie obrzucali się wzajemnie błotem, odsądzali od czci i wiary. Każdy chciał odbudować Rzeczpospolitą na swoją własną modłę. Rywalizacya o to, kto ma naród odbudować, zjadła w bezowocnych kłótniach i intrygach moc jednostek, zdolnych i pełnych energii, przynosząc przez to narodowi nie dającą się obliczyć szkodę, już nietylko materyalną, lecz nawet, co gorsza, moralną. Tak było na obczyźnie, nie lepiej było w kraju. W chwilach, gdy wszyscy powinni współdziałać, toczyła się na całej linii podjazdowa wojna koteryj i ambicyj nienasyconych.

Monteith opamiętał się chwilowo. Uznaje wyższość Wallasa nad sobą. Buławy nie przyjmuje, a w bitwie świeżo stoczonej przyczynia się swem męztwem do odniesienia zwy-

ciężtwa nad Anglikami. Czy jednak duma niezaspokojona nie odezwie się w nim później z większą siłą, trudno nam wierzyć.

I znowu szczęście uśmiechnęło się Szkocyi. Wyzwolona z pod tyranii, może powitać swego dawnego króla Balliola. Naród odżył, ale po to tylko, aby stać się łupem podstępnych knowań. Ci, którzy niedawno łasili się jeszcze królowi angielskiemu, miasto przyjść z pomocą ojczyźnie, wyzwolonej nie ich rękami, sięgają po największe zaszczyty. Uznają wprawdzie Balliola królem, ale czynią to pod naciskiem chwili. Między sobą odsądzają go od tronu, przeznaczając koronę najnędzniejszemu wśród nich magnatowi, Commynowi. Mianowanie Wallasa hetmanem powiększa jeszcze zło. Obudza dawną nienawiść w Monteicie, który też za cenę buławy hetmańskiej przyrzeka popierać Commyna w jego podłych zamiarach.

Smutna, ale prawdziwa allegorya stosunków, panujących u nas pod koniec XVIII w. i w początkach XIX w. Intrygi i zdrady paraliżowały najszlachetniejsze usiłowania lepszej części narodu.

Ale i Balliol ma swoje wady. Kiedy właśnie trzeba było uderzyć na nieprzyjaciela, wyzyskać czas i położenie i podtrzymać zapał narodu, Balliol odwleka operacye wojenne, wierząc więcej w owoc swej dyplomacyi, niż oręża. A u nas, czyż bezczynność Chłopickiego i kunktatorstwo Skrzyneckiego nie zabiło powstania w r. 1831? Czyż dyplomacya pomogła nam w czemkolwiek tam, gdzie w orężu była tylko obrona? Prawdę słów Wallasa, rzuconych w dramacie Balliolowi:

> Królu! wolałbym jeden łeb Anglika,
> Niż ten pergamin —

potwierdza cała nasza historya porozbiorowa.

I jeszcze jeden błąd popełnia Balliol. Zamiast uwięzić Commyna i jego wspólników, których słusznie podejrzywa o spisek, i ukarać, chce się ich pozbyć w inny, nieszlachetny sposób. Wyznacza im bowiem w bitwie stracone stanowiska. Krok fałszywy, który przyspiesza zdradę.

Commyn za cenę królestwa, a potem złożenia hołdu, otrzymuje przyrzeczenie od Anglików, że kiedy uderzy na nich, ustąpią mu w boju. W zakład daje swoją żonę i dzieci. Odniósłszy rzekome zwycięztwo, urasta w oczach wojska na bohatera. Balliol ucieka w góry, domyślając się zdrady. Teraz kolej na Wallasa. Monteith ma mu osłonić odwrót do obozu, w przeciwnym razie Wallas ulegnie przeważającym siłom Anglików. Pomny na przysięgę swoją, że nigdy nie zdradzi Szkocyi, Monteith waha się, lecz wkrótce uspokaja, pod wpływem własnych słów. Wszak

Szkocya jest drugą mej myśli połową,
Myśl ma a Szkocya w jedno wzrosły życie:
A myśli na wspak stanął Wallas blady,
Więc stanął Szkocyi na wspak...

Z tych motywów zdradza Wallasa. Jedynie Robertowi Bruce, który kształcił się i wzrastał na dworze angielskim, lecz tuż przed bitwą zbiegł, aby przejść na stronę rodaków, udaje się ujść w góry z garstką Szkotów. On też jeden może przywróci wolność ojczyźnie.

Dramat dobiega końca. Teraz rozgrywają się ostatnie, najwspanialsze sceny. Monteith, nasyciwszy swą nienawiść, teraz, kiedy Wallas skuty staje przed nim, widzi całą bezdeń swej ohydnej zdrady. Wszystkie dawniejsze porywy buntują się w nim.

Daj mi kiesę złota —

woła do Edwarda, nielitościwie szydząc z samego siebie —

Daj łańcuch, pierścień. Wszak moja robota
Zapłaty warta!

Edward daje mu kiesę złota —

Twój sługa się wlecze
U nóg twych, wdzięczny za tyle dobroci!
Tyle kosztuje Szkocya! Patrzcie Szkoci!
Anglicy, króle, lordy i rycerze!
A Monteith zwie się ten, co złoto bierze!
Jeżeli dziecię doma się urodzi,
To mówcie, że po świecie Monteith chodzi,

Straszcie Monteithem! jeśli w chwili zgonu
Umrzeć wam trudno będzie, to pomyślcie,
Że żył raz Monteith w ziemi Kaledonu!

A w chwilę potem dorzuca te słowa:

Wiecie, co w mej głowie
Było trucizną taką, o Szkotowie,
Że mi skrzywiła twarz, to dzieło Boże,
W ten czarci wyraz, którym ludzi trwożę —
Powiem wam: duma to zrobiła ze mną!
Jeśli Szkocya świętsza wam, niż niebo,
Na czoła wasze patrzeć wam potrzeba,
Na czoła dzieci patrzeć bez przestanku,
A jeśli tutaj na czoła sklepieniu
Zbiegną się myśli dumne robić gniazdo,
O! to porwijcie miecz, w piersi bezdeniu
Zaryjcie mieczem, aż ta czarna plamka
Z czoła wam zleci, aż duch jasną gwiazdą
Niepokalany wzniesie się do góry...
Bo plamka czarna wzrośnie nakształt chmury,
Na oceanu oddalonej toni
I głowę waszą orkanem rozdzwoni,
Rozbije każdy maszt, żagle rozpłata.

Monteith topi się, pociągając za sobą Lungy'ego, Szkota, który wyparłszy się zupełnie swej ojczyzny, poświęcił swe usługi Edwardowi.

Co do Wallasa, to ten ginie pod mieczem kata. Ginie jednak z wiarą w odrodzenie przyszłe Szkocyi, z wiarą, że Robert Bruce wywalczy wolność ojczyźnie, czego zadatkiem jest świeżo odniesione przez Roberta zwycięztwo pod Bannockburn.

Sądźcie sędziowie —
mówi pełen spokoju —
A ty ostrz topór! z desek rusztowania —
Wskróś murów miasta wzrok mój się przewierci
Do tej, co była miłością żywota,
Do tej, co była miłością przy śmierci.

Tak kończy się omawiany poemat dramatyczny, pisany językiem poetycznym, pełen głębokich myśli i scen. Niema w nim kompozycyi, jak o tem przekonujemy się z podanej treści. Jestto raczej osnowa epiczna, niż dramatyczna. Fale wypadków za falami, zmienne jak dzieje, przepływają w sztuce, niosąc zwycięztwo Anglikom, to znowu Szkotom. Niema tu mowy o jakiejś jednolitej akcyi, która konsekwentnie rozwija się, dochodzi do najwyższego natężenia i po przez perypecyę biegnie ku katastrofie. *Wallas* jest dramatem nie jednej osoby, lecz losów całego narodu. To też nie może być tak skupionym w sobie i jednolitym, jak kiedy ma jednego tylko bohatera, do którego wszystko to, co dzieje się w sztuce, odnosi się celowo. Tu akcya płynie kilku strumieniami. Commyn i jego wspólnicy nie rozmawiają ani razu z Wallasem, cały świat angielski jest mu obcy aż do końca; dopiero jako więzień staje po raz pierwszy przed królem angielskim; Robert Bruce żyje i myśli zupełnie odosobniony, wypadki rozwijają się *niezależnie* od woli Wallasa, który upada i zwycięża kaprysem losu. Katastrofa dosięga raczej Monteitha, niż jego.

Jedynym w sztuce ściślejszym stosunkiem jest wzajemny stosunek Wallasa z Monteithem; po za tem Wallas jest jakby tylko współdziałaczem tego, co się dzieje w poemacie. Upatrywanie zatem dramatycznego bohatera w Wallasie byłoby bezpodstawne. Gdyby nawet autor chciał go nim mieć, to i tak to w niczem nie zmienia postaci rzeczy.

Daleko słuszniejszą rzeczą jest uważać *Wallasa* za poemat, w którym wprawdzie jest wiele scen ze względu na bohatera luźnych, lecz który w każdym razie tworzy organiczną całość, jeśli patrzymy na niego z punktu widzenia historycznego. Czynnikiem, który jednak bądź co bądź wniósł do poematu rozprzężenie, jest, jak przypuszczać można, chęć stworzenia jak najszerszej allegoryi.

Że symbol podsunął Szujski później, kiedy już miał plan dramatu mniej więcej gotowy, przemawia za tem budowa poematu. Gdyby rzecz całą napisał poeta *dla* allegoryi, nie mielibyśmy w dramacie takiej ilości perypecyj i wszystko powinnoby się dać wytłómaczyć. Tymczasem sama akcya *Wallasa* nie wiele ma w sobie punktów stycznych z naszemi

dziejami. Naciąganie jej do wypadków historycznych Polski dałoby tylko cały szereg niedorzeczności. Jeśli jednak przyjmiemy, że temat już był gotowy, kiedy Szujski począł podsuwać symbole—a może w ciągu pisania!—to wówczas wszystko będzie dla nas rzeczą wytłómaczoną. Nie chcąc zmieniać obranej osnowy, co zresztą byłoby rzeczą nader trudną i zbyteczną, poprzestał autor na *częściowem* podsuwaniu allegoryj. Zapewne, że ze względów powyższych dla pogłębienia symbolu wprowadził jeszcze niejedną osobę i niejeden wypadek, nie zmieniło to jednak ogólnych zarysów całokształtu. Tem tłómaczyć możemy, dlaczego tylko w pewnych miejscach allegorya występuje, dlaczego kryje się ona częściej w słowach, niż w działaniu, i dlaczego występuje najsilniej w akcie pierwszym, kiedy w dalszych aktach poeta zadawalnia się już tylko wplecionemi w tok rozmowy zwrotami. Uzasadnienie tego ostatniego zjawiska tkwi niewątpliwie w tem, że akt pierwszy treścią swoją najlepiej odpowiadał stosunkowi wzajemnemu Rosyi i Polski i że przy charakteryzowaniu Anglików i Szkotów, jako dwóch powaśnionych z sobą światów, łatwo było wprowadzić motywy, odpowiadające w zupełności kollizyi polsko-rosyjskiej. W miarę jednak, jak dramat dalej się rozwijał, i to odmiennie od naszych dziejów, tem samem symbol musiał zanikać, występując jedynie tam, gdzie nastręczało się miejsce podatne ku temu. Dlatego to we wszystkich aktach, z wyjątkiem pierwszego, Wallas, kiedy już niema kiedyindziej sposobnej chwili do zaznaczenia allegoryj, wypowiada monologi, charakterem swoim i myślami niejednokrotnie nie licujące z duchem czasu, w którym dramat się rozgrywa, a służące przedewszystkiem do wypowiedzenia osobistych refleksyj autora.

Skutkiem tego wszystkiego *Wallas* nie mógł się stać ani z jednej strony dobrym dramatem, do czego przedewszystkiem przyczyniła się przewlekła osnowa historyczna, ani z drugiej strony pełną i jasną allegoryą. I to jest właśnie jego najsłabszą stroną. Okupują ją w znacznej mierze pierwszorzędne piękności poetyczne, głębokie myśli, rozrzucone po całym poemacie i częściowe wprawdzie, lecz pełne nieraz wielkiej prawdy allegorye naszych stosunków. To też mimo

swe błędy, *Wallas* przerasta wszystkie dramaty Szujskiego, budząc do myślenia i wzruszając, jak żaden inny.

X.

Omówiliśmy powyższe dramaty Szujskiego, ponieważ uważamy je za najbardziej charakterystyczne z jego dzieł i najwięcej dające pola do wyciągania wniosków ogólnej natury.

W twórczości poetycznej autora *Dziejów* wyróżnić trzeba trzy czynniki składowe: artystę, poetę i historyka. Jako artysta, Szujski miał świadomość środków, któremi można oddziaływać i jak można na widzów — choć zbyt może je lekceważył — szukał dróg co najlepszych i próbował też w tym celu różnorodnej techniki, czy to w tragedyi o zakroju Racine'a, czy w dramacie szekspirowskim, czy wzorowanym na hiszpańskich dziełach. W pracy tej nie ustawał przez całe życie. Doskonalił budowę, wykształcał dyalog, którym posługiwał się w swych sztukach, pogłębiał język i uszlachetniał jego wierszowaną formę.

Jako poeta, miał duży zasób wyobraźni, która przenosiła go łatwo w minionych wieków życie, wydobywała z mgły przeszłości i wskrzeszała dawno pomarłych mężów. Ta wyobraźnia, potrącona osnową starych kronik, czy rozgrzana wielkością historycznego faktu, opierając się na materyale, który przynosiły dzieje i własne autora badania, urabiała ludzi, dawała im moc życia, wypełniała treścią wyblakłe kontury historyczne, wchodziła w ich dusze, myślała ich myślami i czuła ich uczuciami, zawsze i wszędzie starała się być różną a prawdziwą. Że wyobraźnia niezwykle mogła być czynną u Szujskiego, dowodem tego jeden z jego najbardziej poważnych i jednolitych dramatów, *Królowa Jadwiga*. W tej już nie historya, bo kroniki dostarczały zbyt skąpo wiadomości, lecz jedynie fantazya poety zdołała przekazaną w kilku słowach wieść o walce, jaką stoczyła młodziutka królowa między potęgą miłości a potęgą obowiązku, rozwinąć i rozpiąć na ramach pięcioaktowego dramatu, dać jej psychologiczny rozwój i stworzyć takie śliczne sceny, jak wszystkie, w których występuje Jagiełło.

Jako dramaturg wreszcie, miał Szujski głębokie zrozumienie tragiczności. Wszystkie kollizye, w których znajdują się jego osoby, nigdy nie są błahe, nigdy na effekt obliczone. Jeśli co można mu zarzucić, to to, że nie zawsze umiał wyzyskać nagromadzony materyał, że scen głęboko pomyślanych nigdy dość potężnie nie rozwinął i nie wydobył z nich takiej mocy, jaką mógłby wydobyć. To też dramaty jego czynią wrażenie pierwszych śmiałych szkiców, rzuconych pewną ręką, które mówią nam o tem, co będzie dopiero, bo ani rysunek nie jest jeszcze wykończonym, ani perspektywa we wszystkich szczegółach przeprowadzona, ani barwy zharmonizowane, ani, co najważniejsza, artysta nie dał jeszcze swoim tragicznym postaciom tej pełnej, wykończonej aż do drobiazgów charakterystyki, której mamy prawo od niego wymagać. Takiemi są dramata Szujskiego. Nigdy im zarzucić nie można (chyba młodzieńczym), że ich tragiczność jest sztuczną — to im jedno zarzucić można, że jest ona *za mało sztuką spotęgowana.*

Ujemny wpływ na twórczość dramatyczną poety wywarła historya. Nie można rzec, jakoby studya historyczne skrzywiły talent Szujskiego i sprowadziły z dobrej drogi na złą. Wszak *Samuel Zborowski,* napisany za czasów uniwersyteckich, jest najbardziej ze wszystkich jego sztuk chaotycznym i najbardziej historycznym, a to przez chęć wtłoczenia w granice dzieła całego olbrzymiego materyału historycznego, związanego z główną osnową tragedyi. Lecz kiedy przez dalszą pracę, wyłącznie artystyczną, byłby się zbył tej wady, wspólnej zresztą prawie wszystkim początkującym talentom, to natomiast studya historyczne utwierdziły go w powyższym błędzie, a nawet wsparły ścisłą metodą naukową. Wpłynęły one zarazem ujemnie na wszystkie czynniki, które składają się na powstanie dzieła sztuki. Powściągały zbytnio i paraliżowały wybuchy uczuć, element jeden z bądź co bądź najpotężniejszych w tragedyi, odbarwiały wyobraźnię, która mogła w innych warunkach rozwinąć tęczowe kolory i sprowadzały ją do jednego zasadniczego, szarego tonu, kazały mu pogardzać wszystkiem, co jest effektem, błyskotliwością, ozdobą, co zaognia ciekawość i skupia w dwójnasób uwagę, tem wszystkiem, co się nazywa bogactwem sztuki i jej sce-

nicznością. Dalej zapomnieć nie można o tem, że Szujski rzucił się wprost, bez żadnych uprzednich przygotowań, bez żadnych wstępnych studyów estetycznych, do tworzenia tragedyi narodowej historycznej, jednej z najtrudniejszych do wykonania w dziedzinie dramatycznej. Na tem polu, na jakie wszedł, nie miał nawet wzorów. Szekspir, którego zrazu bezwzględnie naśladował i bezwzględnie podziwiał, już za dalekim był całą swoją techniką i pojmowaniem sztuki od nowoczesnych wymagań. Racine? Ten był wszystkiem, tylko nie narodowym tragikiem. Voltaire? Viktor Hugo? Przeżywali się tak prędko, jak prędko wyrośli. Schiller? Goethe? Jeszcze może najbliżsi i najlepsi. Lecz ani tak wzięci byli podówczas, ani nawet nie stworzyli rzeczywistej wielkiej *narodowej* tragedyi niemieckiej, ani, co najważniejsza, w niczem nie byli pokrewni tym ideom, które nurtują w dramatach Szujskiego. Szujski tragedyę swoją chciał przemienić na wielką scenę cywilizacyjną, z której przemawiać miały wielkie błędy i wielkie cnoty przodków do upadłego politycznie narodu i dźwigać go i hartować, kiedy tamci służyli przedewszystkiem sztuce i niemal wyłącznie. We własnej literaturze tem bardziej nie mógł znaleźć żadnych wzorów. To, co zrobiono na tem polu, było gwarą niemowlęcia, a już w żadnym razie nie mogło uczyć. Jeden Słowacki napisał *Horsztyńskiego, Jana Kazimierza, Złotą Czaszkę,* lecz to wszystko były fragmenta i do tego w latach twórczych Szujskiego jeszcze nie wydane. Ztąd to jego przerzucanie się gwałtowne od szkoły do szkoły, próbowanie wszelkich możliwych dróg, ztąd pokrój sztuk francuski, angielski i hiszpański.

Tak to badania historyczne i powzięcie w skutek nich myśli pogłębienia ideowego tragedyi narodowej przez wprowadzenie do twórczości dążności historyczno-filozoficznych, wpłynęły ujemnie na pracę artystyczną Szujskiego, doprowadziły go do tego, że pomięszał ze sobą pojęcia historyi i sztuki, zniósł rozdzielające je granice, pozwolił zalać historycznemu materyałowi i zamulić misterne koryta tragedyi, a filozoficzno-historycznej idei wysuszyć żywotność charakterów i przekształcić je na jej cienie.

Jeśli w wykonaniu takim był Szujski a nie innym, to w swoich teoretycznych wywodach był bez porównania wyższym. Wszystko, co powiedział w obu swoich przedmowach, a zwłaszcza w drugiej, chciał niewątpliwie wprowadzić do swoich sztuk; w zabiegach jednak koło stworzenia tej nowej formy tragedyi, której czuł się jednym z uznojonych wstępnych pracowników, a zarazem pochłonięty historycznością swoich osnów, nie zdołał wznieść się na stopnie doskonałości. Tem więcej to, co zamknął w swych przedmowach, jest charakterystycznem. Myśli, rzucone w nich, świadczą o tej ciągłej pracy myśli, która, choć zmęczona i wyczerpana nieraz badaniami zawodowemi i czynnem życiem obywatelskiem, nigdy nie zapominała o ulubionej twórczości dramatycznej, przeciwnie, coraz mocniej i coraz bystrzej tężyła wzrok, aby przynajmniej w wyobraźni uchwycić kształty tej formy, którą przeczuwała. Świadczą one z jednej strony o tem, że cała praca artystyczna Szujskiego świadomą była siebie, swoich środków i celu, który jej przyświecał, jak świadomą była cała jego działalność; z drugiej strony uzupełniają nam obraz rozwoju artystycznych wyobrażeń poety, uzupełniają budowę tej nowej tragedyi, jak on ją pojmował, budowę, której fundamenta wzniósł własnemi pracami dramatycznemi, a dał jej pokrycie i szczyty w teoretycznym wywodzie.

Jego tragedye, z których najważniejsze i najbardziej charakterystyczne oceniliśmy, nie powstawały, co już podnosiliśmy tylokrotnie, z założenia czysto artystycznego, z chęci odtworzenia jedynie obrazu danej epoki. Każda z nich miała być dla nas przestrogą na przyszłość i nauką. Aby dopiąć tego, nie poprzestawał Szujski na samem przedmiotowem przeprowadzeniu akcyi. Osoby jego rzucają często w dłuższych przemówieniach światło na całość, w zastępstwie autora Czy to będzie Zamoyski lub Dymitr z Goraya z *Królowej Jadwigi*, czy Wallas lub nawet Lubomirski, każdemu poeta daje w usta słowa, pełne nieraz głębokiej prawdy, odnoszącej się do spraw Rzeczypospolitej. *Polonia* jest jakby duchem, unoszącym się nad wszystkiemi dramatami, do niej zwracają się postacie dodatnie i ujemne w chwilach przełomowych. Mimo to jednak, nie można powiedzieć, aby Szujski dla przeprowadzenia swoich myśli naginał dramaty dowolnie. Jako historyk, od-

twarzał sytuacye tylko te, które były, i wypadki, króre zaszły. Lecz jak historyk korzysta nieraz z nadarzającej się sposobności, aby rzucić swoje ogólne zapatrywanie na przebieg sprawy i obudzić w nas przez to tem większą baczność i krytycyzm, podobnie postępował Szujski jako twórca dramatyczny. Prawdy historycznej nie przeistaczał, podkreślał ją natomiast, akcentował, aby w widzach wywołać zamierzone *etyczne* wrażenie. W całej twórczości Szujskiego daremnie szukalibyśmy *stosunku ludzi do ludzi, namiętności do namiętności* — jest jeden jedyny stosunek, któremu wszystko ulega: *stosunek jednostek do narodu, Polaków do ojczyzny*. Poeta nie zajmuje się jakąś dążnością, złą czy dobrą dla niej samej, nie tworzy charakterów tak, jak Szekspir, dla nich samych, lecz tworzy je dla ich stosunku do bytu Rzeczypospolitej. To jest *owa idea*, która pod przeróżnemi postaciami wyłania się w poszczególnych dramatach Szujskiego, to jest jego tendencya.

Czytając sztuki twórcy *Wallasa*, czujemy, że czegoś nam brak, że nie możemy wżyć się w rozwijane osnowy, że nie możemy znaleźć punktu obserwacyjnego, z którego twórca patrzał na swoje dzieło. Rozumiemy kollizye, rozumiemy namiętności, które wprowadził, a jednak doznajemy wrażenia, że one nie są zupełne, że mają coś więcej wypowiedzieć, niż wypowiadają. Wieje od nich, z małemi wyjątkami, chłód liczb, zrównań i dat; niewiadome X budzi w nas uczucie zawodu i niepokoju. Historyczno-filozoficzna dążność Szujskiego, która w dojrzalszych jego tworach wycisnęła swoje piętno na każdem niemal słowie i na każdym nowym przejawie charakteru, sprawiła, że atmosfera jego teatru ciężką jest i dziwnie sztywną. Złudzenie życia zaciera się, znika bezpośredniość wrażeń, tak niesłychanie ważna w oddziaływaniu sztuki na widza, bo zamiast do uczucia, tragedya Szujskiego, usiłuje coraz częściej im później, przemawiać do rozumu i do rozsądku, bo wreszcie autor, chcąc wypowiedzieć się jak najlepiej, coraz bardziej ścieśnia koło swej twórczości i zamyka się niemal wyłącznie w świecie polityczno-państwowych kollizyj i namiętności, w świecie zjawisk psychicznych, najtrudniejszych do przedstawienia, jeśli nie mają nużyć.

Nie zostawił też Szujski żadnego dzieła doskonałego, żadnej tragedyi, którąby jako kolumna marmurowa trwać miała po wieki w naszej literaturze obok *Mazepy, Horsztyńskiego* i dzieł Fredry. Jednakowoż zasługi położył niezwykłe. Zrzekając się tryumfów łatwych i sławy łatwej, pracował całe życie wytrwale i mądrze, aby torować drogę przyszłemu wielkiemu narodowemu dramatowi. Odkrył nowe, niewyczerpane bogactwa tragicznych osnów i namiętności, pokazał po raz pierwszy w naszej literaturze, gdzie trzeba szukać wielkich postaci i potężnych konfliktów i jak ich szukać.

Praca, do której się rzucił, była nad siły. Stwarzać z jednej strony trzeba było formę, której nie było, a do której ukształtowania chciał się przyczynić choćby kilku cegłami, z drugiej trzeba było walczyć z tradycyą własnej literatury, aby wyrzec się ponęt liryki i epiki i stanąć na własnym gruncie odmiennego pojmowania dramatu. Z jednej strony usiłowanie twórcze reformacyjne, z drugiej zbytni balast ideowy, historyczno-filozoficzny, paraliżujący i utrudniający jeszcze tem więcej podjęte zadanie. W tem tkwi zapewne przyczyna istotna, dlaczego tragedye Szujskiego tak dalekiemi są od jego własnych teoretycznych poglądów na dramat.

W nich dopowiedział to, czego nie mógł dopowiedzieć całą swoją twórczością. I dlatego to owe dwie przedmowy, już nie wdając się w ich rzeczywistą wartość estetyczną, co uczyniliśmy na właściwem miejscu, tak wielkie mają znaczenie ze względu na twórczość Szujskiego. Przedstawiają nam jego artystyczną działalność już nie jako szereg tragedyj, które w mniejszym lub większym stopniu są ciekawe i to lub owo zajmują miejsce w literaturze w stosunku do innych, lecz jako jeden całokształt, w którym co prawda niejeden marmurowy obelisk popękał w kawały pod uderzeniem dłuta, nie wyrażając tego, co chciał artysta, lub tak, jak chciał, lecz który niemniej wielki jest swoją śmiałością i gotyckim pokrojem, jak jest dla twórcy poważnym tytułem do chwały.

Dr. Tadeusz Konczyński.